cahiers du CINEMA

Sacha Guitry et Marcel Pagnol



numéro spécial 173 décembre 1965

Nos Couvertures :

Claudia Cardinale et Michael Craig dans « Vaghe stelle dell' Orsa » de Luchino Visconti ; Raimu et Ginette Leclerc dans « La femme du boulanger » de Marcel Pagnol.

Plus le cinéma
se proposera d'être fidèle au texte
et à ses exigences théâtrales,
plus nécessairement il devra approfondir
son propre langage. — *André Bazin.*

cahiers du CINEMA

N° 173 DECEMBRE 1965

MARCEL PAGNOL

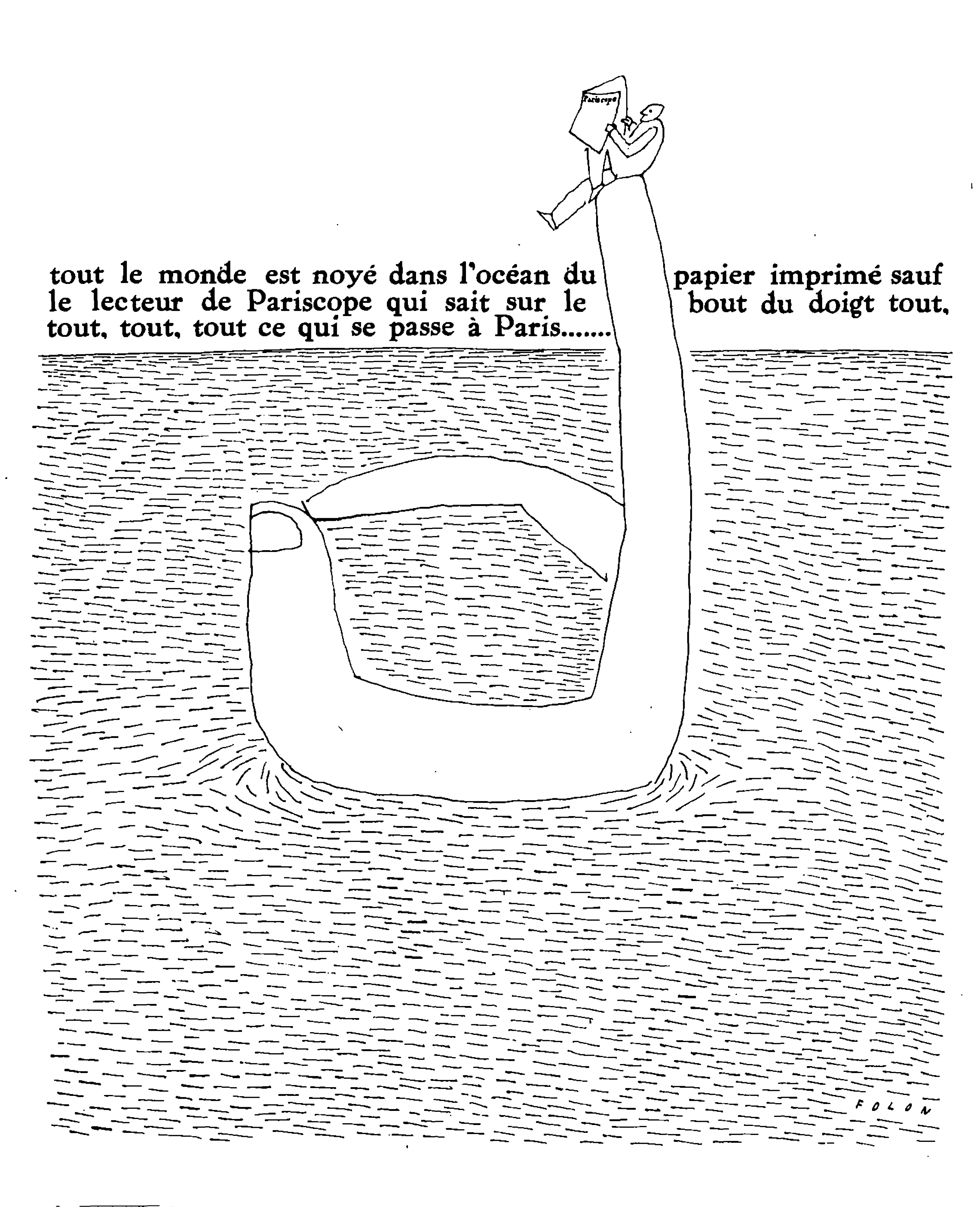
SACHA GUITRY

PETIT JOURNAL DU CINEMA

LE CAHIER CRITIQUE

RUBRIQUES

CAHIERS DU CINEMA, Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.


tout le monde est noyé dans l'océan du papier imprimé sauf
le lecteur de Pariscope qui sait sur le bout du doigt tout,
tout, tout, tout ce qui se passe à Paris.......
FOLON

le cahier des autres

Il y a longtemps que nous attendions de *Movie* un numéro consacré au cinéma britannique. Réjouissons-nous donc puisque celui d'automne l'est en partie et fort bien. Entre un article sur Richard Lester et un autre sur Michael Powel, Clive Donner, dont certains d'entre nous ont pu voir au hasard des festivals *The Caretaker*, honnête adaptation de la pièce de Pinter, et *Nothing But the Best* qui poussait joyeusement la sophistication à ses limites, parle à Ian Cameron et Mark Shivas de son dernier film *What's New Pussycat*. Nous eûmes l'an dernier aux studios de Boulogne la ferme impression que ce qui se passait et se filmait sur le plateau voisin de celui consacré à un très délirant tournage minnellien risquait d'être plus comique encore — quoique volontairement — que *The Sandpiper*. Quelques apparitions de Paula Prentiss très modérément vêtue et faisant preuve d'un amour assez immodéré pour le pastis laissaient présager de sa part ainsi que des autres « petits chats » donneriens les plus gaies des nouvelles. Mais écoutons l'auteur :

Question : Comment *What's New Pussycat*, de la petite production qu'il devait être, en est-il devenu une importante ?

Donner : (...) *Nous étions sur le point de le faire avec des inconnus lorsque Charlie Feldman, le producteur, me dit : « Pourquoi ne donnerions-nous pas le rôle à O'Toole ? » et j'ai pensé que ce serait merveilleux. Ensuite, nous avons eu une longue conversation à propos des filles et nous voulions toujours des inconnues. Mais nous sommes alors entrés en conflit car il voulait des petites filles mignonnes et douées d'une personnalité sur lesquelles nous pourrions faire beaucoup de publicité (...) quand il leur fallait du talent pour pouvoir interpréter ces rôles assez difficiles. Finalement, j'ai obtenu — qu'on les aime ou non — des actrices. (...) Puis nous avons pu avoir Peter Sellers, ce que je souhaitais depuis longtemps (...) il devint évident que faire le film à Paris coûterait cher, (...) que l'on ne pourrait pas tourner avec une Arriflex à la main.* (...)

Q : Je pense que vous le considérez comme un film très moral.

D : *Oui, je pense que c'est un film très moral. Eminemment moral.*

Q : Il me semble que vous avez essayé d'utiliser la comédie pour aborder sérieusement le sexe, ce qui est quelque chose que l'on ne peut faire dans un film « sérieux ».

D : *Je ne sais pas. Je n'ai pas pensé à cela, je ne l'ai pas particulièrement voulu. Je ne suis pas d'accord avec vous lorsque vous dites que l'on ne peut pas parler du sexe en termes strictement dramatiques. Je pense seulement que c'est plus* difficile *car on doit lutter contre des complexes, des inhibitions (...). Je préfère utiliser la comédie pour exprimer quelque chose que nous ressentons très profondément.* (...)

Q : Délaissons la sexualité un moment. Il semble que vous ayez essayé de faire le film le plus élégant du point de vue visuel et sonore qu'on ait jamais fait.

D : *Depuis mon film précédent !*

Q : Mais il l'est beaucoup plus encore !

D : *En ce qui concerne ce qui est à la mode aujourd'hui peut-être, mais* Nothing But the Best *était à mon sens extrêmement élégant.*

Q : Oui, mais dans des limites purement britanniques.

D : *D'accord. (...) Dans* What's New Pussycat *j'ai choisi un style* Art Nouveau *parce qu'il convenait au sujet à tous les niveaux : il est très décoratif, très érotique et puis, l'action se passait à Paris où traînent quelques-uns des meilleurs représentants de ce style.*

Signalons le gigantesque numéro printemps-été de *Film Culture* consacré exclusivement à *The Birth of a Nation*. Cette fabuleuse masse de documents dus à Seymour Stern n'est encore qu'un début. Un second tome suivra sur le même sujet.

On trouve dans *Unifrance Film* (1er novembre), à l'occasion du troisième film de Pierre Etaix : *Tant qu'on a la santé*, le bref entretien suivant :

Question : Pierre Etaix, comment situez-vous ce nouveau film par rapport aux précédents ?

Etaix : *Mon nouveau film sera encore moins bavard que les précédents, mais infiniment plus burlesque.*

Q : Quel est son point de départ ?

E : *Lorsque le film débute, nous verrons le héros en consultation chez un médecin. Nous aurons vu auparavant ce même médecin reposer son stéthoscope et dire à trente-trois clients, trente-trois fois la même chose : « Vous n'avez rien. Vous êtes un peu fatigué, un peu énervé. C'est normal avec la vie que nous menons. L'essentiel, c'est de vous changer les idées ; de vous distraire. Ce qu'il vous faut, vous comprenez, c'est du repos. » Un des patients, Pierre, un jeune homme de bonne volonté, va prendre à la lettre les prescriptions du médecin. La santé étant le plus précieux des biens, il va mettre tout en œuvre pour la préserver.*

Q : Mais ce n'est pas si facile...

E : *Se reposer ? Pensez donc. En ville, il y a les travaux, les marteaux pneumatiques. C'est la cohue, le bruit de part et d'autre.*

Q : La campagne, c'est tout le même différent...

E : *Pierre le croit aussi. Les joies saines de la campagne, l'air pur. Mais là encore la fameuse paix des champs n'est plus qu'un lointain souvenir. La foule a envahi les bois, les prairies. Il y a le camping. Il essaie lui-même de camper. Mais un village de toile, c'est le bagne des jours d'été.*

Q : Et la moralité ?

E : *Rien n'est perdu. Il faut agir vite, tant qu'on a la santé.*

Q : Y aura-t-il dans votre film un arrière-fond poétique comme dans les précédents ?

E : *Oui, bien sûr. La poésie est pour moi indissociable du comique que j'aime.* (...)

Q : Quelles seront les séquences choc de *Tant qu'on a la santé ?*

E : *Dans le film, par exemple, le héros que j'incarne est un homme profondément attaché à son lopin de terre. Et l'on voit cet homme vivant pour et dans son jardin cerné par les H.L.M. en construction. Un jour, il se trouve brusquement enlevé à huit mètres du sol par l'énorme pelle d'une excavatrice de cinquante tonnes.*

Q : Pierre Etaix, comment définissez-vous un comique ?

E : *Un comique ? C'est en quelque sorte un funambule. C'est un homme connaissant les lois de l'équilibre, mais qui sait également fort bien qu'il faut compter sur les impondérables.*

Q : Le comique et le cinéma font-ils, selon vous, bon ménage ?

E : *Je pense que le cinéma est le mode d'expression le plus favorable au comique. Au théâtre, il faut être bavard. Je n'aime pas être bavard. J'évite au maximum les dialogues.*

La première revue de cinéma espagnole sérieuse vient enfin de paraître sous le nom bienvenu de *Griffith*. On y retrouve les rédacteurs qui firent naguère le seul et fugitif intérêt de *Film Ideal*. Ce premier numéro (octobre) propose un éblouissant sommaire avec des textes de Griffith, Ophuls et surtout Buñuel avec qui s'entretiennent par ailleurs Juan Cobos et Gonzalo S. de Erice, avec aussi d'excellents textes critiques et l'élégante sobriété de la présentation. Il ne faut donc pas manquer ni même tarder de posséder cet indispensable objet qui vaut infiniment plus que les 20 ptas pour lesquelles on peut se le procurer à « Griffith », Revista mensual de cine, Españoleto 26-5º izqda, Madrid-4.

Celui qui poursuit depuis plusieurs années en solitaire l'entreprise cinématogra-


MAD
humour dingue pour les dingues et demi-dingues

phique la plus vertigineuse et la plus attachante, celui qui, tout en essayant opiniâtrement d'accéder au langage articulé, est le plus bouleversant des philosophes de la pellicule salace, l'unique, l'innimitable José Bénazéraf dépasse les prévisions les plus optimistes du pourtant canularesque Juross en confiant à un bulletin de ciné-clubs (*VO*, Automne) des propos qui le situent quelque part entre le gagman et le psychopathe. On croit rêver.

Bénazéraf : *J'ai fait Sciences Po, l'ENA, une licence de chimie, PCB. J'ai été major du Centre d'Etudes politiques à Alger. Puis je me suis mis à vendre du coton. Un jour on me proposa* Les Lavandières du Portugal. *J'achetai, c'était mon métier, une déformation professionnelle. J'achetai donc deux millions anciens, le titre seulement. Cash, j'aime payer cash. J'écrivis l'histoire dans le train entre Paris et Milan.* (...) *Le premier metteur en scène mourut d'une crise cardiaque en plein tournage. Il fut remplacé par Gaspard-Huit. Le film coûta 180 millions, ce fut un petit triomphe. Vous rappelez-vous l'air ?*

Cela me décida à abandonner le coton pour choisir le cinéma. (...) *Pour aider mon ami Beauregard, je participai à la production d'*A bout de souffle. *Mes dettes payées, je comprends que cumuler les pouvoirs rapporterait plus. Je deviens réalisateur. Mon premier film :* L'Eternité pour nous (...) *l'histoire d'une Antigone excessive qui refusait de continuer à aimer son amant de pianiste ayant découvert qu'il était médiocre. Déjà apparaissent dans ce film des références littéraires et mes préoccupations philosophiques et sociologiques. Gosse, je lisais Kant, Marx, Engels, Lénine. Je n'ai jamais lu ni Paul Féval, ni Dumas. Au cinéma, je me refuse d'en faire.*

Je fais des films adultes pour adultes. Pas des plaisanteries comme Verneuil qui est un bon technicien, Grangier ou même Godard. Des lamentables. Ni Bergman et Antonioni. Leurs essais sont intéressants, mais question système philosophique, ce n'est pas très au point. Pas du tout au point. Ça non ! L'homme est un héros shakespearien. Il faut au cinéma mettre en action des êtres en chair. Il y a deux moteurs dans la vie d'un homme : la sexualité et la violence. Tous mes films sont basés sur ces deux thèmes essentiels. Thèmes devenus pour moi plus que des principes : des lois. Des lois bénazérafiennes.

Godard est un plaisantin. Moins que Truffaut, mais un plaisantin quand même. (...) *J'ai réalisé une petite fresque en six jours. Oui, six jours ! Permettez-moi de m'esclaffer lorsque l'on porte aux nues Godard en disant qu'il est le metteur en scène le plus rapide de France. Six jours mes* 24 heures d'un Américain à Paris. *Non seulement je suis plus rapide que Godard, mais mes films coûtent moins cher que les siens. Je dépasse rarement* 50 *millions.* (...) *Un film auquel je tiens beaucoup c'est* Cover-Girls. *Ce n'est pas un film sexy. C'est un film d'esthète. Vraiment. Une esquisse sur la vie des Cover-Girls. Clouzot et Antonioni l'adorent. Dans* Cover-Girls *j'ai appliqué les théories unanimistes de Jules Romains.* (...) *Vous allez me dire : « C'est audacieux ». Vous savez, les jeunes gens des* Cahiers du Cinéma *aiment beaucoup mes films.* (...)

Les gens ont besoin de choses graves, de choses intellectuelles. C'est ce qui me fait replier sur ce moteur qu'est la sexualité. Avec elle, pas d'enfantillages. (...) *Et si mes films sont érotiques, c'est parce que l'érotisme est un sentiment adulte.* (...) *L'érotisme appartient au couple. C'est pour cela qu'il est très élaboré dans mes films. C'est l'art d'aimer une femme comme un homme véritable sait l'aimer. En scandant avec des « han ! » de bûcherons. Vous saisissez ce que je suggère là...*

Interviewer : Oui...

B : *Godard, Malle, Truffaut sont sexuellement et socialement des adolescents. Montherlant a dit : « Un temps pour la véhémence, un temps pour la pureté et un temps pour la sexualité ».* (...) *J'aime aussi prendre pour modèles nos grands classiques du théâtre : Corneille, Racine, Shakespeare. Enfin, les tragédiens. Dans* La Nuit la plus longue, *que j'ai tourné en Normandie, il y avait les trois unités : temps, lieu, action.* (...)

Mon rêve est cependant de faire des films politiques. J'en ai déjà fait un : La Fête espagnole. *On ne peut limiter son ambition à partir en week-end. Il est très important de penser l'élaboration d'une structure sociale.* (...)

L'absurdité du monde reste à dire au cinéma.

I : Quel est votre auteur favori ?

B : *Platon.*

Après ces austères considérations, une perle italienne en vitesse : Pierrot le fou *è il primo film a colori di Godard.* (*Cinema Nuovo*, juillet-août).

Resnais n'est pas un cinéaste bavard. Ne laissons donc pas passer les quelques propos qu'a recueillis René Tabes pour *La technique, l'exploitation cinématographique* (octobre).

Resnais : *Il n'est pas question de souvenirs dans* La Guerre est finie, *pas plus qu'il n'était question de souvenirs dans mes films précédents ; ce que l'on a appelé souvenirs, ce sont les quelques flashes sur le passé qui, parfois, traversent l'imagination de mes personnages. Une chose est certaine, mes films se déroulent au présent.*

Question : Votre film sera-t-il engagé ?

R : *Non. Il pose simplement les problèmes d'hommes de notre temps. Notre héros : Diego, est conditionné par l'action, il pense avant tout à l'avenir. Mon film est résolument tourné vers l'avenir.* (...)

Q : Vous tournez en noir et blanc ?

R : *Oui. Hélas aussi en* 1,66 ; *moi, je préférerais le* 1,33, *pour mes cadrages, pour les gros plans... Mais aujourd'hui c'est devenu pratiquement impossible de tourner en* 1,33, *alors... »*

Q : Vous inspirez-vous de la bande dessinée dans ce film ?

R : *Non. Pas d'une manière consciente, en tout cas. La bande dessinée, c'était dans* Marienbad ; *on touchait au fantastique, on baignait dans l'étrange,* Marienbad, *c'était « Mandrake »...* La Guerre est finie, *c'est tout autre chose...*

Jean-Louis Bory écrit dans *Arts* (17 novembre) : *« Le chiendent, avec* Pierrot le Fou, *c'est que, pendant quinze jours, on ne peut plus supporter d'autre film — du moins parmi ceux qui participent de l'actualité cinématographique.* Kwaïdan *excepté, parce que son esthétique se situe aux antipodes de celles de Godard. De même, on peut aimer Nathalie Sarraute et les Contes de Perrault, « le Marteau sans maître » de Boulez et « la Flûte enchantée ».*

Sans doute, mais c'est ce « de même » qui est suspect. En effet, si « les esthétiques » de Nathalie Sarraute et de Pierre Boulez se situent « aux antipodes » de celles de Perrault et de Mozart, il est permis de se demander si les trois et les deux siècles qui les séparent n'y sont pas pour quelque chose. Cela dit, on peut aimer Alain Robbe-Grillet et Jean Ricardou bien que leurs esthétiques ne se situent pas aux antipodes l'une de l'autre, Jean-Luc Godard et Bernardo Bertolucci bien qu'également, etc., tandis que Godard et Kobayashi ! même si, etc.

En revanche, aimer *Pierrot le Fou* ne m'a pas empêché de fort bien « supporter » *Gare du Nord* de Jean Rouch qui « participe », je crois, de « l'actualité cinématographique ». C'est là, j'en conviens, affaire de goût, et non plus de raisonnement. Mais tout se tient.

Pour terminer sur une note d'actualité : une remarque paradoxalement vieille de plusieurs mois et trouvée dans *Aux Ecoutes* (1er juillet) sous la plume d'un certain Pierre Audinet. *« Il y a bien longtemps,* écrivait-il, *que je n'ai ouvert un numéro des* Cahiers du Cinéma, *mais il paraît que ces jeunes gens viennent de faire une découverte : Sacha Guitry. Des chapelles annexes, pour des raisons sinon inverses, du moins aussi hasardeuses, feraient de Boris Vian, cette saison, une « idole de la jeunesse française ».* Ce qui ne présente en soi aucun intérêt sinon le plaisir de lire quelques âneries « informatives » de plus mais qui me permet de souligner ce qui sauterait aux yeux, même ceux de M. Audinet, s'il lui était arrivé, fût-ce il y a quatorze ans, de feuilleter les *Cahiers du Cinéma*, à savoir qu'en rendant aujourd'hui au cinéaste Sacha Guitry l'hommage qui lui est dû, nous ne faisons que poursuivre une tâche commencée voilà fort longtemps. Il ne nous déplairait pas de passer pour ceux qui ont « découvert » Guitry, mais on s'en est chargé avant nous et entre autres, aux *Cahiers*, les toujours « jeunes gens » suivants : Domarchi, Doniol-Valcroze, Truffaut, Mars, etc. Quant à Vian, c'est une autre histoire...

Jacques BONTEMPS.

**LE FREE JAZZ
JUGÉ ET COMMENTÉ
PAR CEUX QUI
LE FONT**



jazz magazine

le cahier des lecteurs

Vive Wyler, I

« Il me paraît que J. Bontemps déraille au moment de dire que « la profession de foi de conservatisme esthétique à laquelle se livre le héros est contresignée par l'auteur ». Allons donc, d'aussi mauvais arguments contresignés ? J'y ai vu bien plutôt un affrontement de classes sociales dans leur rapport à la culture. Il n'y a pas d'ailleurs que cette scène qui prouve la réflexion de Wyler sur ce plan. Mais toute la série d'attitudes de dépit et d'agressivité vis-à-vis du monde de la jeune fille, de ses amis. Le jeune homme lui dit clairement savoir qu'il déplairait par sa maladresse, son peu de brillant. En lui alors la conscience de n'être qu'un petit employé trop simple s'exaspère de cette exclusion. Enfin passons : nous aurons le moment de la vérité pour nous départager sûrement dans le prochain Wyler, consacré à la peinture, en quelque sorte. » — Y. Vincent.

Vive Wyler, II

« Mieux vaut tard que jamais et si ces félicitations pour la critique de Jacques Bontemps à propos de *The Collector* vous paraissent tardives, c'est que je viens seulement de voir l'admirable film de Wyler. Je crois que le ravissement ressenti à la projection (n'ayons pas peur des mots), provient de ce que ce film est « un film de détails », qu'il s'agisse de la démarche contractée de Terence Stamp, de son regard amusé lorsque Samantha Eggar capitule et « dévore » littéralement le contenu de son plateau, ou bien de cette profusion naïve de flacons et de tubes sur la tablette de toilette.

Mais je me réjouis surtout que Jacques Bontemps ait longuement parlé de la «dimension poétique» du film de Wyler. Qui n'a jamais rêvé de « se faire aimer » d'une « passante » comme l'appelle Baudelaire, d'une de ces « fleurs de la belle journée » dont nous parle Proust, que l'on croise au détour d'une route et qui réveillent en nous « le désir de ce que nous ne pouvons posséder » ? — Jean-Claude Parravand, 6, rue Etienne-Jodelle, Paris-18ᵉ.

Une tournée « Cahiers » ?

« Votre entretien avec Jacques Robert, publié dans le Petit Journal du dernier numéro, m'encourage à vous adresser ces lignes. On a l'impression, en effet, à lire votre revue, que les gens des *Cahiers* n'ont pas souvent l'occasion d'exprimer oralement leurs points de vue critiques, sinon entre initiés, et que s'ils le faisaient, c'est-à-dire s'ils descendaient dans les ciné-clubs et dans les salles pour défendre les films qu'ils aiment, leur prose serait peut-être un tantinet plus claire et moins contournée ; que, prenant un léger recul par rapport au bouillonnement intellectuel de leur cellule en constatant l'effroyable ignorance de leurs contemporains, ils cesseraient d'exercer leur réflexion (dont la valeur n'est pas en cause) à propos de n'importe quoi (Jacopetti, pour n'en citer qu'un), et, rendant au néant ce qui est au néant, éviteraient les enthousiasmes trop rapides, ce qui désencombrerait le « Cahier critique » et la liste des films sortis à Paris d'une poussière de notes et notules distrayantes mais inutiles, et éviterait peut-être certaines incohérences (cf. le cas Lester, qui a droit à deux notes pour *A Hard Day's Night*, et trois lignes pour *Help !*), en permettant au lecteur de discerner enfin ce qui a de l'importance et ce qui n'en a pas.

Cela dit, que faire ? Robert propose une semaine du cinéma. Je suis pour, mais ce n'est pas assez. Je veux dire : ça ne permettra que de rencontrer qu'un seul type de public, celui des cinéphiles parisiens. Or, les *Cahiers* se vendent aussi en province et, dans ce cas précis, ce qui crée plus particulièrement cette fameuse coupure entre l'Olympe-Cahiers et les cinéphiles, c'est que ces derniers lisent des articles entiers consacrés à des films qu'ils ne verront jamais, ou pas avant deux ans au moins (Bertolucci, Brault, Straub, Imamura, kekcékça ?). Pourquoi des critiques des *Cahiers*, représentant leur revue, qui est connue, ne présenteraient-ils pas dans quelques grandes villes les films qu'ils ont défendus par écrit, et que nous n'avons que peu de chances de voir sans eux : les derniers films de Rouch, ceux de Rohmer, ou même d'autres plus « connus », mais dont la sortie en province reste fort discrète, si elle a lieu : *Paris vu par*, etc., en s'arrangeant avec un c.-c. ou un cinéma d'essai susceptible de présenter ces films. Je cite des œuvres récentes, car il me semble que les *Cahiers* sont particulièrement attentifs à défendre le nouveau cinéma, ce qui les honore, mais libre à vous d'élargir ce répertoire : il ne s'agit là que de propositions « en l'air ». — J.-P. Christophe, 33, rue Malesherbes, Lyon-6ᵉ.

Pourquoi pas ? Le projet est à l'étude... Quant à Lester, nous ne faisons qu'épouser sa courbe.

Lettre de Tchibanga

« L'article d'André Téchiné sur Dreyer est fort intelligent et des plus intéressants. Il importait de montrer « à quel point un art aussi rudimentaire parvient à déboucher sur l'ambiguïté, établissant d'emblée un rapport de liberté avec le spectateur ». Mais que de verbiage avant d'en arriver là ! La qualité ne se mesure pas à la chaîne d'arpenteur et mieux vaut, pour le rédacteur, ne pas donner l'impression qu'il est payé à la ligne, même si ce n'est pas le cas, même si ses intentions sont les meilleures du monde. Le traditionalisme dans la forme des rédactions surprend chez vous. Vous êtes trop sérieux pour ce sérieux académique. Manque d'audace ? Confort ? Paresse ? Collaborateurs encore trop proches des études de faculté ? Je me résume : non à un verbiage de pédagogue ! Pour une critique plus « absolue » (?) tendant évidemment vers l'impossible critique.

Evitez donc aussi ces textes qui font double emploi avec les propos des metteurs en scène qui les suivent. Jacques Bontemps n'ajoute rien à ce que dit Marco Bellocchio !

Enfin vous êtes bien trop louangeurs au sujet du *Knack* de Lester. Les acteurs n'y sont guère attrayants. La fille est tout simplement insupportable. Les séquences chorégraphiques n'apportent rien de neuf par rapport à *West Side Story* ou à n'importe quelle comédie musicale. Il y a bien le lit dans la rue. Mais Laurel et Hardy ont fait aussi bien avec un piano dans un escalier. Le gag de la peinture blanche par exemple, est complètement inefficace. Tout est relatif. Lester fait mieux que du cinéma alimentaire. Mais *The Knack* n'est ni *Muriel*, ni *La Règle du jeu*, ni *The Servant*, ni *La Dame de Shangai* (où Welles, en plaçant ses personnages parmi des aquariums, démontre qu'il n'est de vérité que poétique). Bref, il fallait le marquer nettement : *The Knack* n'est pas un chef-d'œuvre.

A Tchibanga, il y a des livres mais pas de films. Cinéma considéré comme un parent pauvre. C'est dommage pour les Africains, car, en tout état de cause, c'est toujours le cinéma qui est le plus près de la Vérité.

Votre réponse à la lettre que je vous avais envoyée à propos de *La Femme mariée* et de *Deserto rosso* ne m'a pas convaincu, mais je ne sais plus très bien pourquoi ! » — R. Lebon, Tchibanga, République gabonaise.

1) *Tous les collaborateurs des* Cahiers *sont bel et bien (enfin, si l'on veut) payés à la ligne, au tarif de trente centimes la ligne, très précisément !*

2) *Jacques Bontemps ajoute à ce que dit Marco Bellocchio.*

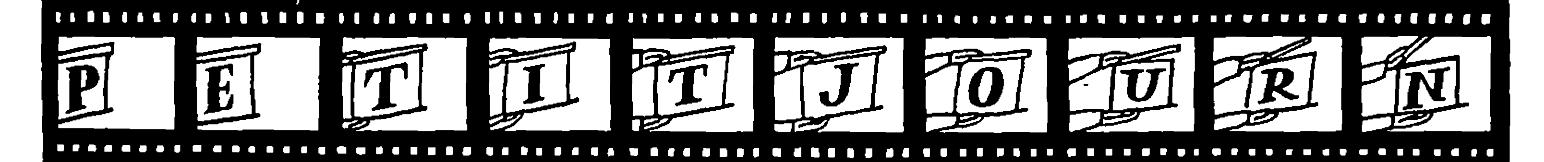
3) *Nous n'avons jamais écrit que* The Knack *est un chef-d'œuvre.*

4) *Votre phrase « A Tchibanga il y a des livres mais pas de films » m'enchante : elle fait passer dans ce courrier le frisson de l'aventure et de l'exotisme. Pour elle, merci.* - *Jean-André* FIESCHI.

LE CONSEIL DES DIX

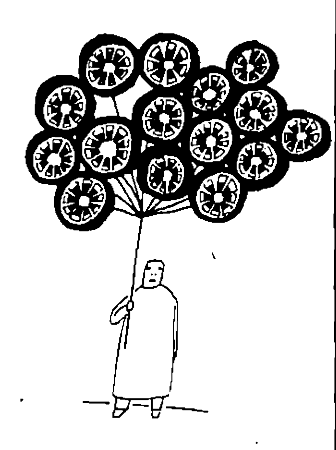
COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Paris-Presse)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France-Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Michel Mardore (Cahiers)	Georges Sadoul (Lettres françaises)
Pierrot le fou (Jean-Luc Godard)	★★★★	●	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
Kwaidan (Masaki Kobayashi)	★★★	★★★	★★★	★★★★	●	●	★	●	●	★★★
Les Trois visages de la peur (Mario Bava)	★★	★★	★★			★			★	●
Le Tigre se parfume (Claude Chabrol)	★	★★	★	★★	★★	★★	★★	●	●	★
La Cage de verre (Arthuys-Lévi-Alvarès)		★	●	★★	★★	★★	★	★	●	★★
La Plus grande histoire (George Stevens)	●	★	★	★	★	★★	★★		●	
Bestiaire d'amour (Gérard Calderon)	★	★	★★	★★	★		●	●	●	
La Douceur du village (François Reichenbach)	★★	★	●	●	●		★★★	●	●	★
Un milliard dans un billard (Nicolas Gessner)	★	★		★		●	●	●		★
Mirage (Edward Dmytryk)	★	●	●	★★		●	●	●	★	●
Compartiment tueurs (Costa-Gavras)	●	★	★	★		●	●	●	●	●
Août 14 (Nathan Kroll)				★	●					●
Trois chambres à Manhattan (Marcel Carné)	●	●	●	★	●	●	●	●	●	★★
Fifi la plume (Albert Lamorisse)	●	●	●	●	★	●	●	●	★	●
Le Gendarme à New York (Jean Girault)	●	●			●	●	●	●	●	●
Train d'enfer (Gilles Grangier)	●	●	●	●			●	●	●	●
Les Bons Vivants (Grangier-Lautner)		●	●	●	●	●	●	●	●	●



Le temps des muguets

« Cela me fera un grand plaisir de faire un film sans avoir à faire face aux responsabilités et aux tracas financiers », a déclaré Chaplin à une imposante conférence de presse londonienne (175 journalistes et 68 photographes) le mois



dernier. Le tournage débutera le 17 janvier à Londres. Sophia Loren jouera le rôle-titre et Marlon Brando le premier rôle masculin.

« Pouvoir diriger Brando et Loren dans une comédie romantique suffit pour inspirer un metteur en scène. Brando, que j'admire depuis ses débuts au théâtre, jouera un rôle digne de son talent exceptionnel. En ce qui concerne Sophia Loren, j'espère seulement que cette histoire rendra justice aux charmes et à l'humour de cette comédienne » déclara-t-il avec infiniment de grâce. Chaplin, qui aura 76 ans le 16 avril prochain, fera une brève apparition dans le film et en composera la musique. L'action de *La Comtesse* (titre provisoire, précise Universal), se déroule sur un paquebot de luxe faisant escale à Hong-Kong, Kobé et Honolulu. Les extérieurs seront tournés à Hong-Kong. — A. M.

Ce petit journal a été rédigé par Jean-Claude Biette, Patrick Brion, René Gilson, Axel Madsen, Luc Moullet, Claude Ollier et Patrick Straram. Dessins de Folon.

Bandes à part

La critique américaine ne cesse de se modifier. L'engagement de Pauline Kael, l'inégale mais toujours corrosive animatrice d'un cinéma sérieux à San Francisco, par « McCall's Magazine » (tirage 8 545 000) marque pour ainsi dire le couronnement d'une prise de pouvoir par la véritable critique de la presse hebdomadaire et mensuelle, et élargit encore davantage le fossé qui sépare magazines et quotidiens. Mlle Kael, depuis longtemps collaboratrice de « Film Quaterly » est l'auteur d'un irrespectueux et très personnel recueil de critiques, « I lost it in the Movies », livre dans lequel elle rompt quelques lances avec Dwight MacDonald d'« Esquire », le critique américain le plus célèbre.

Depuis deux ans environ les grands magazines ont fait un réel effort pour rendre compte intelligemment du cinéma. « Show » consacra un numéro spécial au cinéma en avril 1964 et « Look » suivit en mars 1965, mélangeant savamment néo-snobisme, in-jokes, doubles pages en couleur et textes intelligents sur le nouveau cinéma (même si l'article de Romain Gary sur la nouvelle vague et les *Cahiers* frisait l'injure.

Cette tendance est à l'opposé de la presse quotidienne dans laquelle la critique cinématographique, à l'exception des journaux du matin de New York, et d'îlots tels que « The Chicago News » est inexistante.

« The Los Angeles Times » et « The San Francisco Chronicle » peuvent briller par des enquêtes-reportages, mais la majorité des journaux remplit toujours ses colonnes de spectacle des « handouts », communiqués de presse publicitaires, des « features » des agences de presse AP et UPI et des « columns » des Hedda Hopper, Louella Parson et Shiela Graham. En toute justice, il faut ajouter que Hopper et Parson perdent chaque année des journaux-clients et que seule Shiela Graham se maintient. — A. M.

Carmen pour un soir

L'amitié et la complicité qui lient Georges Cravenne et Otto Preminger nous ont valu cet automne, au Théâtre des Champs-Elysées, une exceptionnelle première et dernière projection de cette fameuse *Carmen Jones* dont les spectateurs français ont été privés par la haute décision d'incroyables héritiers de Bizet. Admirons, ou plutôt non, constatons simplement en l'occurrence, la longanimité, la patience, le pacifisme des cinéphiles français. Pas le moindre commando de premingeriens n'a plastiqué les appartements desdits héritiers, pas la moindre menace d'intimidation, pas le moindre chantage entrepris contre ces empêcheurs de visionner en rond. C'est de la démission. tam à l'entrée qui ont donné la migraine aux interprètes et aux spectateurs du « Mal de Test » dans la salle toute voisine. Tam-tams non voués à la Carmen noire, mais aux Arts Nègres et à M. Senghor dont la présence nous valut d'entendre l'hymne sénégalais, petite fanfare guillerette des plus sympathiques à côté de laquelle *La Marseillaise* qui suivit apparut plus que jamais comme un chant guerrier pompeux et pompier. Quant au film, faut-il dire d'abord qu'il n'a rien à voir ni avec l'Art Nègre ni avec les Nègres. Preminger a fait jouer sa Carmen par des interprètes de couleurs diverses — black, brown and beige — comme Orson Welles eut aussi, un jour, l'idée de faire



« Carmen Jones » d'Otto Preminger.

Quelques-uns d'entre nous avaient fait autrefois le voyage de Bruxelles ou de Genève, voyages classiques pour les films interdits. Un certain nombre de tout-parisiens à 150 F, 250 F ou 500 F la place, ont pu, grâce à la bienfaisance destinée au Congrès Mondial des Arts Nègres, voir ce film de nègres, et le film leur a visiblement plu. Il y avait des joueurs de tam- jouer « Macbeth » par des Noirs. On pourrait penser à l'étourdi que c'est parce qu'ils sont tous des Noirs que les acteurs et figurants de *Carmen Jones* sont excellents. Mais ce n'est même pas vrai ici. Qui a déjà pu réussir à être mauvais sous le règne d'Otto le Tyran? Seule l'adorable Alexandra Stewart qui détestait Otto, qui le lui rendait au centuple, y a presque

P E T I T J O U R N

réussi dans *Exodus*. La première qualité de *Carmen Jones* n'est donc pas d'être un film aux interprètes de couleur, mais un film en couleurs. C'est par la couleur que Preminger a d'abord créé le climat — de tragédie et non d'opéra, nous y reviendrons. Il n'a pas oublié qu'il faisait un « musical ». De l'opéra français le plus populaire et le plus proprement français, Preminger a su faire un film essentiellement américain et toujours potentiellement populaire. Mais il n'en a pas fait un opéra. Preminger n'est ni Eisenstein ni Visconti, qui, à en croire les Histoires du cinéma, ont fait des opéras cinématographiques — où l'on ne chante pas. Dans *Carmen Jones* on chante tous les airs de Carmen, et ce n'est pas un opéra : le *Medium* en était un. Mais pourquoi insister, je l'ai dit : c'est un « musical » au sens purement hollywoodien du terme ; il n'y en a pas d'autre d'ailleurs. C'est Bizet lui-même qui a poussé Preminger : la musique de *Carmen* était très moderne en son temps — d'où son échec à la création — ; elle le demeure un peu, elle est certainement plus proche de Léonard Bernstein que de Gounod. Bref, Preminger a trouvé un équivalent de la rigueur et de la beauté tragiques de Mérimée, en gardant les airs de l'opéra, dépouillés de leurs oripeaux d'opéra. C'est la tragédie, au sens malrauxo-faulknerien bien sûr : l'irruption de la tragédie grecque dans le film musical. Pour ces raisons, la « Carmen » transposée et mise en scène par Preminger est supérieure à ses modèles, aux œuvres sources, comme « Les Filles de Cadix » interprétées et recréées par Miles Davis et Gil Evans, sont supérieures à ce qu'offre toute interprétation lisant fidèlement la partition de Léo Delibes. Saluons une fois de plus le sceptre d'Otto car... comme répétait une petite fille dans un autre « musical » (où l'on ne chante pas mais...) : « C'est le roi, le roi, c'est le roi », le roi des metteurs en scène-renards : intelligence d'abord, ruse, mais jamais roublardise, perspicacité, agilité, finesse, acuité du regard de chasseur, coup de patte et coup de dent, et juste ce qu'il faut de cruauté, parfois un peu plus. C'est beaucoup, ne lui demandons pas la tendresse. — R. G.

Zachary Scott

Né le 24 février 1914. Si sa carrière est assez riche en bons films, ceux-ci ne lui doivent dans l'ensemble pas grand-chose. Célèbre pour avoir été, dans la vie, le neveu du très fameux shérif de Dodge City : Bat Masterson. Principaux films : 1944 *The Mask of Dimitrios* (Jean Negulesco). *Hollywood Canteen* (Delmer Daves). 1945 *The Southerner* (Jean Renoir). *Danger Signal* (Robert Florey). *Mildred Pierce* (Michael Curtiz). 1946 *Her Kind of Man* (Frederick de Cordova). 1947 *Stallion Road* (James V. Kern). *The Unfaithful* (Vincent Sherman). *Cass Timberlane* (George Sidney). 1948 *Ruthless* (Edgar G. Ulmer). *Whiplash* (Lewis Seiler). 1949 *Flaxy Martin* (Richard Bare). *Flamingo Road* (Curtiz). *South of St. Louis* (Ray Enright). 1950 *Born to Be Bad* (Nicholas Ray). *Pretty Baby* (Bretaigne Windust). *Colt* 45 (Edwin L. Martin). 1951 *The Secret of Convict Lake* (Michael Gordon). *Lightning Strikes Twice* (King Vidor). 1952 *Stronghold* (Steve Sekely). *Wings of Danger* (Terence Fisher). 1953 *Appointment in Honduras* (Jacques Tourneur). 1955 *Shotgun* (Lesley Selander). *Flame of the Islands* (Edward Ludwig). 1956 *Bandido* (Richard Fleischer). 1960 *The Young One* (Luis Buñuel). 1962 *It's Only Money* (Frank Tashlin). — P.B.


Zachary Scott (et Key Meersman) : « La Jeune Fille » de Luis Bunuel.

Paul Mantz

A Yuma (Arizona), Oscar Rudolph tournait les séquences de seconde équipe du film d'Aldrich *The Flight of the Phoenix*. Paul Mantz, stunt aérien et conseiller technique de plus de trois cents films sur l'aviation, répéta l'exploit qui pour lui était devenu une véritable routine : s'écraser à bord d'un appareil (il doublait alors James Stewart) mais l'avion percuta le sol trop rapidement et l'on ne devait retirer de la carcasse que le corps brisé de Mantz. Pionnier de l'aviation américaine, ancien colonel de l'U.S. Air Force, le nom d'Albert Paul Mantz est associé à tous les films qui, depuis 1930, concernent de plus ou moins près l'aviation. Conseiller technique de *Hell's Angels* (1930) de Howard Hughes et Lewis Milestone, d'*Airmail* (1932) de John Ford, de trois films de Hawks (*Ceiling Zero, Only Angels Have Wings, Air Force*), de *Flying Leathernecks* (1951) de Nicholas Ray, réalisateur de toutes les prises de vue aériennes de *Strategic Air Command* (1955) d'Anthony Mann et de *The Seven Wonders of the World*, Albert Paul Mantz, alors âgé de 61 ans, est mort, victime de ce qui a toujours été sa règle de conduite, le courage et l'*authenticité*. — P. B.

David O. Selznick

Avec Zanuck, Freed, Hellinger, Wanger, Berman et quelques autres, il fait partie de l'élite des producteurs américains. Né le 10 mai 1902 à Pittsburg, fils d'un producteur, il débute à la M.G.M., puis passe à la Paramount, à la R.K.O. et, enfin, de nouveau à la Metro à partir de 1933. Gendre de Mayer, le grand patron de la firme, il s'oppose très souvent à ce dernier et à Thalberg, pour qui la perfection technique prévalait sur l'ambition. En 1936, il quitte la Metro et fonde sa propre firme : « Selznick International Pictures Inc ». Producteur redouté (il remplaça Hawks par Conway sur *Viva Villa*, Cukor par Fleming puis Wood sur *Autant en emporte le vent*, King Vidor par Dieterle et lui-même sur *Duel in the Sun*), mais profondément estimé par tous ceux qui travaillèrent pour lui, il impose à tous ses films sa marque.

Il motiva aussi le départ de Huston de *L'Adieu aux armes* : « Huston voyait les choses à sa façon et j'attendais de lui qu'il les vît à la mienne ». Il collaborait de

D'entre les morts

très près au scénario de ses films (notamment *Rebecca, Duel au soleil, Autant en emporte le vent, Since You Went Away*), et son importance fut immense, car il fut l'un des rares producers à avoir su concilier talent et succès. Cukor fit pour lui les plus beaux films de sa première carrière (*Dinner at Eight, Little Women* et surtout *What Price Hollywood?*) ; Hitchcock lui doit son contrat aux U.S.A. Il s'est attaqué à tous les genres (western, film fantastique, film à costumes, drame, film historique), presque toujours avec succès et a lancé plus de quarante vedettes dont Astaire, Gregory Peck, Cotten, Katherine Hepburn, Vivien Leigh et Jennifer Jones qu'il épousa en 1949.

Sa quête constante d'une certaine perfection artistique (la devise de sa firme : *In a tradition of quality*) fut parfois décevante dans la mesure où certains de ses metteurs en scène (Cromwell, Dieterle et Stevenson notamment) ne parvinrent pas toujours à le suivre. Mais, lorsque l'osmose était créée entre le producer et le director, le résultat était prodigieux (*Duel in the Sun, Rebecca, Paradine Case*). Il recherchait dans les sujets (*Portrait of Jennie, Duel in the Sun*), dans les décors (*Rebecca, Jane Eyre*), une *qualité* typiquement américaine dont le succès fabuleux de *Gone With the Wind* est la meilleure illustration.


David O. Selznick.

Cet homme qui contrôlait *tout* dans la production de ses films, submergeant les metteurs en scène de ses fameux *memos* (il en dicta environ 10 000 pour *L'Adieu aux armes*), rien ne peut mieux en donner l'image que ce véritable *credo*, datant de 1957, « La majorité des pro-

ducteurs sont uniquement des entrepreneurs. Je suis différent. Je crois que le moindre détail d'une production est important. C'est l'unique moyen de faire du bon travail. Aucun détail n'est assez insignifiant pour mériter d'être oublié, que ce soit un angle d'éclairage, les quelques lignes prononcées par un acteur hors-champ ou le costume d'un figurant. Chaque détail est comme la pièce d'une mosaïque. Il suffit qu'une seule des pièces ne soit pas à sa place pour que l'ensemble soit raté. » (Voir Filmographie dans *Cahiers* n° 150/51.)

Everett Sloane

Il appartenait à cette catégorie d'acteurs de second plan toujours remarquables et qui sont l'une des forces du cinéma américain. Né le 1er octobre 1909 à New York et passionné par le théâtre dès son enfance, il fit partie, au Mercury Theatre, de la troupe d'Orson Welles et c'est grâce à ce dernier qu'il débuta à l'écran. Bernstein dans *Citizen Kane*, Bannister, le mari de Rita Hayworth, dans *The Lady From Shangaï*, et son rôle dans l'étrange *Journey into Fear* firent de lui, avant Tamiroff, l'acteur fétiche de Welles.

Renommé pour ses grandes scènes de colère (face à Rod Steiger dans *The Big Knife*, ou à Mitchum dans *Home From the Hill*), il fit preuve d'une intelligence très fine (*The Desert Fox*) et fut profondément humain (cf. son interprétation du Docteur Gachet dans *Lust for Life*). Si certains de ses rôles étaient médiocres, il savait les enrichir, en homme de théâtre averti, par le détail ou l'intonation souhaités. Principaux fims : 1941 *Citizen Kane* (Orson Welles). 1942 *Journey into Fear* (Norman Foster). 1948 *The Lady From Shangaï* (Welles). 1949 *Prince of Foxes* (Henry King). 1950 *The Men* (Fred Zinnemann). 1951 *Bird of Paradise* (Delmer Daves). *The Enforcer* (Bretaigne Windust/Raoul Walsh). *Sirocco* (Curtis Bernhardt). *The Prince Who Was a Thief* (Rudolph Mate). *The Desert Fox* (Henry Hathaway). *The Blue Veil* (Bernhardt). *The Sellout* (Gerald Mayer). 1952 *Way of a Gaucho* (Jacques Tourneur). 1955 *The Big Knife* (Robert Aldrich). 1956 *Patterns* (Fielder Cook). *Somebody up there Likes Me* (Robert Wise) *Lust for Life* (Vincente Minnelli). 1958 *Marjorie Morningstar* (Irving Rapper). *The Gun Runners* (Donald Siegel). 1959 *Home From the Hill* (Minnelli). 1961 *By Love Possessed* (John Sturges). *Brushfire* (Jack Warner jr.). 1953 *The Man From Diner's Club* (Frank Tashlin). 1964 *The Patsy* (Jerry Lewis). *The Disorderly Orderly* (Tashlin) *Ready for the People* (Buzz Kulik). — P. B.



Everett Sloane et Jack Palance · « The Big Knife » de Robert Aldrich.

Le cinéma novo en prison

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons l'arrestation et la mise au secret de quatre jeunes cinéastes brésiliens : Glauber Rocha (*Barravento, Deus e o diabo na terra do Sol*), Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de Gato, Negro Amor de Rendas Brancas*), Mario Carneiro (opérateur de *Arraial do Cabo* et *Porto das Caixas* de Paulo Cezar Saraceni), Flauvio Rangel (metteur en scène de théâtre surtout). Ils ont commis le seul délit d'avoir manifesté publiquement leur désaccord avec la politique du gouvernement brésilien au cours d'une manifestation pacifique. Les *Cahiers du Cinéma* joignent leur protestation à celles qui se sont déjà élevées un peu partout dans le monde, notamment de la part de Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel et Pier Paolo Pasolini.

Rencontre avec Manuel de Oliveira

Voilà plus de trente ans que Manuel de Oliveira illustre le cinéma portugais. Son œuvre, que la Cinémathèque française présenta au début de l'été, comprend quatre courts métrages et deux longs. *A Caça* fut remarqué l'année dernière au festival de Locarno et signalé comme il convient par J.B. (cf. numéro 159), l'œuvre entière figurait cette année au même festival. Le petit nombre de films qu'Oliveira réalise est moins le fait d'une inspiration courte que des conditions dans lesquelles il travaille. Le cinéma portugais manque d'argent, de débouchés, de techniciens, de cinéastes enfin. Ce cinéma est un artisanat ; ainsi Oliveira fait-il tout lui-même : scénario, dialogues, mise en scène, photographie, montage et production. La lenteur d'exécution et la coordination des parties sont garantes d'une certaine perfection dont toute l'œuvre porte la marque, d'un accord entre le monde uniment senti et la reproduction fidèle de cette unité.

Cahiers Comment se fait-il que, au cours d'une aussi longue carrière, vous n'ayez tourné aussi peu de films ?

Manuel de Oliveira Pour des raisons économiques. J'ai fait des films quand j'ai trouvé l'argent pour les faire. D'autre part, le marché portugais est très limité. Mais il y a maintenant un grand mouvement pour créer un cinéma jeune. Certains de nos cinéastes ont fréquenté les cinémathèques étrangères, d'autres ont fait l'I.D.H.E.C., ainsi différents cinéastes se sont formés : Paulo Rocha — dont le film eut un prix, l'année dernière à Locarno — Fernando Lopez, Macedo qui vient de terminer un film, *Dominga à Tarde* (*Dimanche après-midi*), très réussi techniquement. Je crois que malgré les difficultés économiques et les pénibles conditions de travail, il surgira encore d'autres films.



« A Caça ».



Manuel de Oliveira.

Cahiers Quelle était votre position en face du cinéma, lorsque, à vingt-deux ans, vous avez tourné *Douro ?*

Oliveira Nous formions un groupe de jeunes gens que le cinéma intéressait beaucoup et ce sont les nombreuses lectures, les réunions où nous débattions des films, qui m'ont poussé à en faire un. *Douro* n'a pas marché, non seulement auprès du public mais encore auprès de la critique qui trouvait le sujet pauvre et n'avait pas l'habitude à cette époque de films semblables. D'une façon générale, les courts métrages n'ont pas de public : l'avantage qu'ils présentent est de pouvoir être faits avec une plus grande indépendance que les longs métrages.

Cahiers Comment voyez-vous la réussite d'*A Caça* (*La Chasse*) qui semble se suffire à lui-même et se détacher de l'ensemble de vos films ?

Oliveira J'ai eu des ennuis avec les personnages et avec les décors naturels que j'ai utilisés : je suppose que toutes ces difficultés ont favorisé la réussite du film. J'ai par ailleurs toujours défendu le documentaire que je considère comme une forme véritable du cinéma, mais je suis tout de même plus intéressé par le matériel humain. Je pense que j'ai mis dans *A Caça* des choses qui n'appar-

PETIT JOURNAL

tiennent pas vraiment au documentaire et qui sont des tentatives frustrées d'arriver à ce long métrage que je ne peux pas faire. La réussite du film tient dans la fidélité aux couleurs, aux sons, aux personnages et aux paysages, et c'est ce qui me rapproche des jeunes réalisateurs qui ont ce goût pour les décors naturels. Je n'aime pas travailler en studio. C'est la télévision qui se sert des quatre studios



« O pao ».

que nous avons au Portugal. On y tourne pour le cinéma deux films par an.

Cahiers Il y a au cours de votre œuvre un changement dans la façon dont vous voyez les gens, ainsi, dans *Aniki Bobo*, les enfants sont traités comme des adultes et il n'y a plus de différence entre les deux, tandis que dans *A Caça*, on voit de véritables adolescents confrontés à des adultes.

Oliveira Avec *La Chasse*, j'avais l'expérience d'*Aniki Bobo* où j'avais échoué à rendre plausibles des problèmes d'adultes dans un univers d'enfants. Les critiques en avaient fait la remarque à l'époque.

Cahiers Comment avez-vous tourné *Acto da Primavera ?*

Oliveira La première idée était de faire un reportage, un simple documentaire, mais la Passion, telle que nous la jouons au Portugal, est très mouvementée et il aurait fallu plusieurs caméras pour la filmer. Je l'ai donc recréée au cours d'un tournage d'une année avec les paysans qui travaillent la terre de cette région. Le temps y est presque toujours mauvais, mais quand le soleil se montre et que le temps est bon pour moi, il l'est aussi pour ceux qui doivent travailler leur terre, faire leur pain, etc. ; mais ils m'ont bien aidé et leur collaboration fut précieuse.

Cahiers Et *La Chasse ?*

Oliveira Je n'avais pas terminé la Passion, quand j'ai commencé *La Chasse*, parce que quand le temps n'était pas bon pour le long métrage, il était bon pour le court, et vice versa. Il y a une scène d'*A Caça* que j'ai dû refaire parce qu'une partie des marais utilisés avait été vendue et emportée entre temps par des paysans pour servir d'engrais. Le film n'eut guère de succès ; quelques personnes l'ont aimé mais on a le plus souvent reproché à mes acteurs leur façon de parler. C'est leur gaucherie, propre à leur nature de paysans, qui a gêné les gens.



« Acto da Primavera ».

Cahiers Etes-vous le producteur de vos films ?

Oliveira Oui, de tous mes films sauf d'*Aniki Bobo*, dont je ne suis que coproducteur. Il y a bien une aide au cinéma, au Portugal, mais elle n'est pas suivie et on ne peut pas vraiment compter dessus. — *(Propos recueillis au magnétophone par J.-C. B.)*

Thes/Niki : ainsi se scinde le nom de la ville sur l'enseigne des autobus et les indicateurs de voyage, selon la coutume hellénique d'abréger les trop longs vocables par sectionnement et ablation des syllabes intermédiaires, d'une sécante oblique digne du sémiologue. Jean Roudaut, dans un texte subtil publié voici trois ans dans « les Cahiers du Sud » a extrait de ce graphisme lacunaire toutes les métamorphoses du « génie du lieu », selon les couches de culture affleurant par sédimentation sur les rivages de la Macédoine. C'est à Thessaloniki donc, ou encore Salonique, que s'est déroulé fin septembre le Sixième Festival du Cinéma grec, marqué cette fois d'une faille plus moderne entre la routine nationale, archaïque, et les témoignages talentueux d'une prochaine renaissance.



Labros Liaropoulos : « Lettre de Charleroi ».

Disons d'abord quelques mots des manifestations parallèles. La première, qui eut un énorme succès auprès des gosses, consistait en une rétrospective du film d'exploration spatiale organisée par Alexis Grivas, étudiant à l'IDHEC. De nombreux c.m. soviétiques et américains alternaient avec les l. m. *Le Vaisseau de l'air*, danois (Hogart Manchey, 1917) ; *La Planète silencieuse*, allemand de l'est et polonais (Kurt Mentschich, 1958) ; *Les Aventures du Baron Münchhausen* (Karel Zeman, 1962) ; *Icaria XB* 1, tchécoslovaque (Polak, 1963), et bien sûr *Fraw im Mond* et *Le Voyage dans la Lune*. La seconde proposait quelques l. m. étrangers sélectionnés selon des critères obscurs : *Il cornuto magnifico, The Collector, Attentát*, du tchèque Jiry Sequenz, retraçant sans surprises la pourtant surprenante équipée du commando qui débarrassa Prague du mégalomane Heydrich ; *Le Père du soldat*, de Tcheidze (U.R.S.S.) et *Les Enfants du Roi*, de Frank Bayer (Allemagne de l'Est), drames sentimentaux d'un conventionalisme éprouvant ; *Gaudeamus Igitur*, bluette de Georges Vitalitis (Roumanie), où l'on observe avec ahurissement les étudiants de Cluj danser le *blues* en groupe dans la grande salle de l'Université ; *Wälsungenblut*, de Rolf Thiele, et la sempiternelle *Danse éternelle* de Tamar Balovitch. La France immortelle était représentée par *Le Corniaud*. Il y eut aussi l'excécrable *Compartiment tueurs* du franco-grec Costa-Gavras. Deux consolations : le c.m. russe *Nous deux*, de Mikhaïl Boguine que distingue une intéressante utilisation du silence et le l. m. polonais *Naganiacz* (*Le Rabatteur*), de Ewa et Czeslaw Petelski, épisode des derniers temps de l'occupation allemande, trop lent, insistant, sauf la scène centrale, atroce, réussie : entre autre gibier, les chasseurs-seigneurs abattent un groupe de juifs hongrois réfugiés dans la forêt. Et puis, il y eut le film censuré, en l'occurrence *Die Verwundbaren* (*Les Vulnérables*), de l'Autrichien Leo Tichat, histoire de « tricheurs » sans intérêt majeur, anti-Sissi au doux libertinage sub-terranéen, auquel on peut peut-être, quand même, reconnaître quelque ambition dans le néant de la production viennoise actuelle.

Mais venons-en au cinéma

lonique 65 : vers un renouveau du cinéma grec

grec. Côté routine et fins de séries, ce fut *Retour*, de Henri Andreou, qu'anime par éclairs l'inquiétant visage d'Elli Photriou; *Tu ne tueras point*, aimable farce paysanne de Dimitri Dadiras, sans prétention, plus sympathique à tout prendre que les écœurantes exhibitions cosmopolites de Cacoyannis; *No Mister Johnson*, de Gregoris Grigoriou, poussive satire du comportement de l'Américain moyen en Grèce; *Destinée d'un innocent*, dont les intentions sociales sont noyées dans une mise en scène confuse du même Grigoriou, auteur en 1948 d'un *Pain amer* néo-réaliste; *Les Sans scrupules*, de Dinos Katsouridis, conflit entre idylle et gang; enfin, *La Grèce sans ruines*, d'Angelos Lamprou, imagerie coloriée panoramiquant effectivement sur toute la Grèce, sauf les ruines. Et puis, côté risque et création, nous eûmes *Bloko* (*Bouclage*) de Ado Kyrou, accueilli par la critique et le public de Salonique dans une atmosphère de complet malentendu. Il semble que, comme « premier film sur la Résistance grecque », les compatriotes de Kyrou s'attendaient à tout autre chose. A quoi ? Selon leurs doléances lors de la conférence de presse, à ce que nous pouvions réellement imaginer de pire : enflure patriotique, bravades, chants à l'heure de la mort et tous les signes de l'héroïsme en chambre. Mais, d'une part, ce n'est pas le premier film sur la Résistance grecque, et d'autre part, public et critiques reçurent infiniment mieux que les images d'Epinal qu'ils convoitaient, mais sans l'admettre, apparemment. Quant au jury, où ne figurait qu'un seul homme de cinéma, Nikos Koundouros (mais son action, dit-on, s'exerça à l'encontre du film), il se donna le ridicule de ne pas attribuer de grand prix, alors qu'il avait sous la *main* ce qu'on peut considérer sans grand risque d'erreur comme le meilleur film jamais réalisé en Grèce.

Bloko, en effet, est bien plus que le récit d'un épisode fameux de la résistance athénienne : bouclage au petit matin d'un quartier pauvre situé entre Athènes et le Pirée, extermination d'un groupe de résistants armés qui essayent de forcer les barrages, rassemblement des hommes sur la place centrale, dénonciation des communistes par une dizaine d'indicateurs coiffés de cagoules, fusillade immédiate des dénoncés et des dénonciateurs, toute l'action se passant en quelques heures de la même longue journée. Le film, de production française, fut tourné sur les lieux mêmes du drame dans des conditions très difficiles et avec un budget restreint, les habitants du quartier composant eux-mêmes la figuration, le réalisateur rencontrant tous les obstacles, classiques dans ce pays, à une correcte direction d'acteurs : il est fréquent en effet, en dépit des clauses du contrat, que les comédiens exercent simultanément leurs talents pour le compte de deux metteurs en scène différents, lesquels passent une bonne partie de leur temps à se les « chiper », voire à faire le coup de poing pour les garder quelques heures devant leur caméra. Ces conditions frustes, faméliques, Kyrou a su les tourner à son avantage, et se forger de l'économie stricte des moyens un style d'une abstraction consommée qui donne à l'œuvre une portée singulière. A tous les niveaux, cette abstraction joue en faveur d'une généralisation de l'anecdote, non seulement en ce sens que la situation décrite atteint à la *vérité* de toute situation similaire, et que son film vaut donc tout aussi bien pour Casablanca, Alger, Saint-Domingue ou le delta du Mékong, mais encore le propos s'élargit, quittant les sentiers de la guerre et de l'occupation étrangère, pour s'appliquer à toute situation terroriste dans l'acception la plus vaste du terme : irruption de l'improbable, confrontation soudaine à l'événement discriminant, irréductible, révélateur du ressort intime d'action des êtres. Les soldats restent à peu près muets, tout s'ordonne entre eux selon quelques monosyllabes et gestes routiniers. Un haut-parleur parcourant les rues empoussiérées du quartier acquiert cette présence obsédante qu'il avait déjà dans la meilleure œuvre de Malraux, son film *L'Espoir*. Le découpage des scènes de la lutte armée procède en exposant succinctement toutes les éventualités élémentaires du combat de rue : partisan seul contre occupant seul, groupe de partisans contre véhicule blindé, jet de grenade d'un toit, en bref toutes les audaces et toutes les bévues que commettent de jeunes tireurs novices, inexpérimentés, enclins à se comporter spontanément comme ils l'ont vu faire dans le dernier western ou policier de leur salle de quartier, plutôt que dans un affrontement réel entre des forces très inégales. Cette schématisation a été taxée de sécheresse, cette suite de déclics mortels qualifiée même par certains d'« injure » à la Résistance. Mais il se trouve, justement, que l'extrême dépouillement rejoint la réalité précise des faits : l'attitude centrale sur laquelle est construite chaque scène a été choisie la plus « synthétisante » possible, et par elle tous les éléments secondaires qu'on a pu croire un moment irréalistes se trouvent authentifiés. Bien d'autres facteurs concourent à la réussite de cette délicate entreprise : l'interprète principal Kostas Kazakos à la stature massive, gauche, indécise, une musique de percussion très parcimonieuse, et l'excellent travail du jeune opérateur Georges Panoussopoulos. Au milieu de cette action très ramassée et déliée à la fois, un épisode « dérivé » orchestre dans les rues blanches de poussière et de chaleur plusieurs démarches de caractère nettement aberrant : un homme s'enfuit on ne sait où en tournoyant sur lui-même, un autre déclare posément que tout ceci ne le regarde pas, deux Allemands ennuyés et silencieux jettent stupidement des meubles du haut d'un second étage, un fou (l'auteur en personne) descend d'une colline en divaguant. La scène finale, longue de vingt-cinq minutes et entièrement tournée à la main, se déroule dans une étrange atmosphère de terreur concentrée et circonscrite : hors du périmètre magique où officient les anges anonymes à cagoules noires, d'autres citoyens vaquent à leurs occupations comme si de rien n'était.


Ado Kyrou : « Bloko ».

Si le premier long métrage de Kyrou fut victime tant du malaise qu'il provoqua chez beaucoup que des préjugés qui s'étaient accumulés en faveur du malentendu, l'accueil fait aux courts métrages novateurs fut sensiblement meilleur. Malheureusement, le jury, tout aussi mal inspiré — conservatisme foncier, ostracisme ou rivalités de personnes ? — préféra couronner le paisiblement pompier *Des hommes et des dieux* de Robert Manthoulis et Hercules Papadakis, plutôt que de distinguer l'un des cinq films qui, avec *Bloko*, insufflent un air frais dans un cinéma partagé entre la médiocrité régionaliste et le consternant cosmopolitisme de l'auteur de *Stella*. Ne mentionnons donc que pour mémoire, parce que Chypriote, l'affreux *Ile d'Aphrodite* de Harilaos Papadopoulous, et inscrivons au tableau d'honneur :

— *Lettre de Charleroi*, de Labros Liaropoulos, qui fut un temps collaborateur de Henri Langlois. Le récit est fondé sur l'opposition entre les images strictes, mates, très belles, des paysages sinistres du Borinage, et le texte orné, sentimental, que compose et récite un mineur écrivant au

pays natal. Dépaysement, inadaptation, nostalgie, contraintes physiques, tout est magistralement suggéré dans ces douze minutes de plans presque tous fixes, idée d'un monde qui reste pour l'exilé sans vie, sans joie et sans avenir.

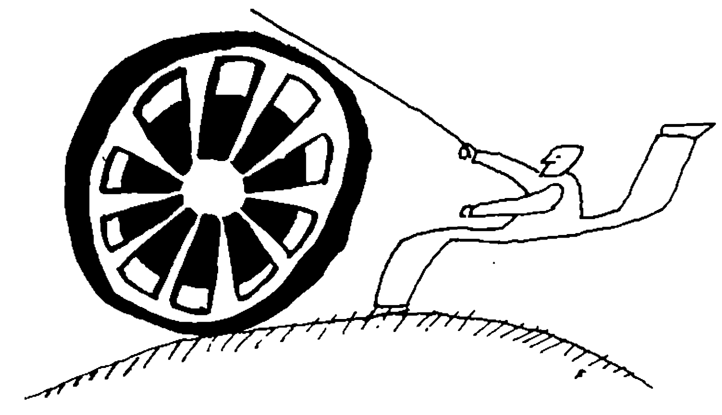
— *Le Voleur*, de Parelis Vulgaris, est une narration de style phénoménologique : la mésaventure d'un brave flic berné par le picpocket à qui il avait rendu la liberté. Sur un découpage qui donne l'illusion d'avoir été en grande partie réglé sur place, l'opérateur Panoussopoulos, celui même de *Bloko*, a cadré des images d'une étonnante précision. La scène du tram, de ce seul point de vue, est tout à fait remarquable. Vulgaris, interprète, donne de son voleur une version quelque peu intellectualisée qui n'est pas l'élément le moins attachant de cet essai réussi.

— *Les Cas de refus* de Papastathis Lakis et Avgerivos Dimitrios, est un montage de dessins, photographies et plans d'actualités du temps de l'occupation. Le bref épisode final, mis en scène, montre symboliquement l'oppresseur troquant en temps opportun l'uniforme pour le complet civil et se mêlant sans remords à la foule athénienne d'aujourd'hui. Par ses ruptures de rythme, le film évoque parfois Marker et Resnais. La musique est très efficacement utilisée pour souligner ou contredire ces inflexions.

— *Histoire d'un sou*, de Dimitris Nollas, retient principalement par l'excellente direction de l'acteur Ikaros Panetsos. Les gags, assez banaux en soi, sont mis en valeur pas un tempo modéré, détendu, que vient toutefois perturber une irruption inutile, heureusement brève, du son accéléré.

— *Le Cheval*, de Kostas Zoïs, est d'une inspiration plus conventionnelle que les précédents. La description initiale du paysan et de son compagnon de travail témoigne d'une sobriété que ruinent les effets par trop complaisants de la réquisition. Mais l'ensemble a du charme, et la musique grecque champêtre est bien séduisante.

Les six jeunes auteurs que nous venons de nommer prirent une revanche méritée quelques jours plus tard dans un cinéma du centre d'Athènes, où ils projetèrent gratuitement leurs œuvres devant un public en grande partie composé d'étudiants. Accueil enthousiaste. Conduite par le critique Jean Bacoyallopoulos, une discussion très passionnée s'ensuivit, portant tant sur la valeur des films présentés que sur les actuelles possibilités de financement de longs métrages, le court métrage n'ayant absolument aucune perspective de diffusion dans les conditions présentes de la distribution nationale. De façon plus générale, c'est tout l'avenir d'un cinéma grec vivant qui était en question, suspendu, jusqu'à plus ample informé, à quelque concours financier aussi novateur que risqué. Quant au Festival de Salonique, souhaitons que les ambiguïtés qui président à sa conception (il est originellement lié à la Foire Internationale) soient prochainement levées. Quels que soient l'aveuglement ou la lâcheté du jury, ce sera le mérite de ce VI[e] Festival — et celui de son très averti directeur Pavlos Zannas — que de nous avoir révélé ces signes avant-coureurs d'une « nouvelle vague » qui se cherche et entend tirer enseignement de tout l'apport européen de ces dernières années, celui de Varsovie et Prague comme de Rome et Paris. — C.O.



Cahiers Peut-on dire de *La Cage de verre* que c'est un film atonal ?

Philippe Arthuys Au sens de la musique atonale, oui. Mais ce n'était pas vraiment mon intention. C'est atonal au sens d'un principe de construction, de montage, mais pas au sens d'une construction a priori d'une chose. Le scénario n'était pas atonal. C'est donc peut-être atonal, mais cela reste sensible. Au contraire de ma position de compositeur de musique atonale, je pense que la construction engendre, au cinéma, une certaine froideur. D'ailleurs, rien n'est gratuit dans ce film, même dans les passages improvisés, rien, ni la place des plans, ni leur longueur, ni la qualité de l'image. Tout correspond à une volonté précise. Par exemple, l'introduction de certains plans de paysage ou de désert sur des phrases précises ou des silences, par rapport à des témoignages ou à des obsessions du personnage principal sont des choses voulues avant le tournage. L'incorporation n'était pas décidée au plan près, mais nous avions un scénario très précis, un cadre rigide à partir duquel tout fut improvisé au tournage, puis au montage. Vous parlez d'atonal, moi je dis : « Musique concrète ». Pour cette musique, vous avez une matière à partir de laquelle vous construisez. C'est un peu ce qu'on a fait. On a tourné une matière qui est devenue film après, nous avons construit le film à partir de la matière filmée...

Ce qui importait au moment du tournage, puisque nous étions limités par le temps et par les moyens, c'était d'avoir une matière aussi riche que possible du point de vue des comédiens, de la mise en scène (quand même), de la photo, mais sans le souci exagéré du détail dans chaque plan : nous pensions que ces détails n'avaient pas tellement d'importance. Ce qui était important, c'était le sujet, le souffle et toute la part d'improvisation qui nous restait au montage. Par exemple, il y a eu quatre semaines et trois jours de tournage pour les comédiens, et huit jours où je n'ai tourné que des paysages, ce qui est, proportionnellement au reste, énorme.

J.-L. Levi-Alvarès On peut aussi préciser qu'avant de tourner ces plans, j'avais fait un prémontage avec le monteur israélien, une mise en ordre des matériaux telle qu'elle était prévue, et Philippe a donc pu tourner les plans de paysage en ayant une idée générale du film.

Cahiers Vous tourniez en quelque sorte les plans documentaires par rapport à une copie zéro ?

Arthuys C'est un peu ça. Mais, entre cette « copie zéro » et la copie définitive, il y a tout un film. Pourtant, les choses avaient déjà une résonance entre elles, on savait où étaient les trous et les embûches, où il fallait apporter une dimension autre. On dit que ma méthode est de travailler sur du papier millimétré. Je pense que c'est plutôt la course de taureau : le taureau rentre, il a une sale gueule, on le met à l'ombre ou au soleil, il nous rentre dedans ou on le tue. Le champ est bien défini, les phases de la course aussi, mais les détails...

Et c'était vraiment comme la musique concrète. On prend des sons et on fabrique la musique. Et le résultat dépend beaucoup plus du tempérament de chacun que de la composition, parce que, pour la composition, vous avez un certain nombre de matériaux, vous les mélangez, vous les écoutez, vous les trafiquez, vous les travaillez, mais il n'y a aucun papier pour résoudre le problème.

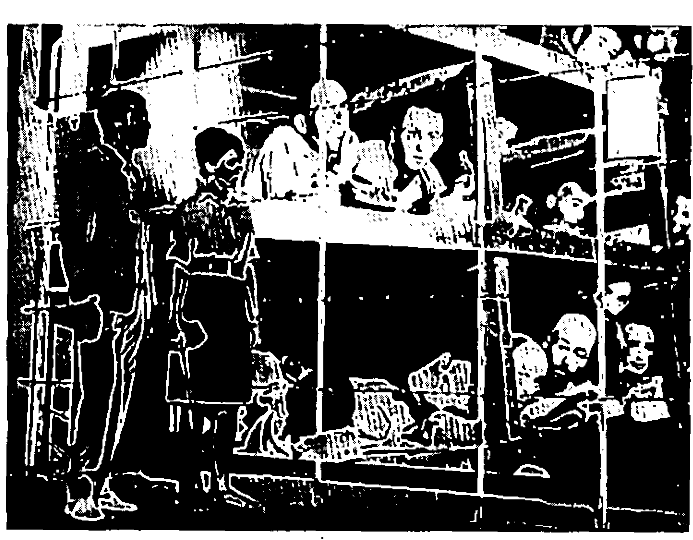
Outre le sujet et le dialogue, la seule chose à laquelle nous étions vraiment déterminés, c'était une grande réserve, une grande pudeur par rapport à ce sujet. Donc, une grande distance, avec le risque d'introduire beaucoup de froideur dans le film. Mais je pense que le sentiment de chacun finit par passer dans les choses. Je tenais beaucoup à cette distance, à ce respect, parce qu'aucun de nous n'a été déporté et qu'il s'agit d'un sujet où il est trop tentant, trop facile de faire des effets de caméra, etc. On n'a pas le droit de faire cela à propos d'un tel sujet. Ce film est un hommage que nous avons rendu librement, nous, un groupe d'individus juifs et non-juifs, à propos d'un phénomène qui, bien sûr, contient tout le racisme du monde,

Autour de « La Cage de verre »

mais qui est aussi pour nous un phénomène actuel. Et comme aucun de nous n'avait été victime, il fallait qu'il y ait cette espèce de réserve, qui est peut-être devenue de la délicatesse par la suite. Dans certains cas, on a sacrifié la genèse des événements à la volonté de choquer ; dans d'autres cas, on s'est dit : « Non, là il faut absolument trouver un repos, car il y a un moment de tension qui va lasser. » Tout a joué. On a toujours tenté d'être le spectateur anonyme de notre film. A la limite, on peut dire : « *La Cage de verre*, c'est du cinéma direct. » C'est absurde, parce que ce n'est pas vrai, mais dans une certaine mesure, il n'y a pas eu de composition systématique et rigide. Encore une fois, il y a eu une volonté rigide de dire certaines choses, une volonté rigide d'aborder le film d'une certaine manière, mais, à partir de là, une improvisation totale. Mais nous n'avons pas innové ni rien inventé. Tous les moyens : improvisation des acteurs, improvisation du montage, improvisation de la mise en scène, etc., ont joué dans ce film... et le hasard aussi.

Cahiers Ce mode de construction vous a-t-il été inspiré par votre formation musicale ou par les films auxquels vous avez collaboré ?

Arthuys Un peu tout. La musique concrète m'a attiré. Pourquoi ? Non par ses sonorités, qui ne sont pas toujours très séduisantes, mais sans doute parce que je déteste la partition. Tous les compositeurs détestent la partition. Tous les peintres détestent la toile blanche, tous les écrivains détestent la page blanche. Et dans la musique concrète, il y a cette chose merveilleuse qu'avant de penser, il faut créer. C'est-à-dire que la matière précède la composition. Je trouve cela formidable. Et le cinéma m'a attiré pour les mêmes raisons. Pour moi, le cinéma... je reviens aux courses de taureaux, c'est, dans l'arène, le taureau qui nous fonce dessus ; dans la vie, c'est la vie qui nous fonce dessus, il n'y a pas de doute, et il ne faut pas refuser le combat. L'idéal, ce serait d'avoir un orchestre et de pouvoir improviser avec un orchestre. Mais ce n'est pas pensable. La forme vient de la matière.



« La Cage de verre » : Maurice Poli, Rina Ganor.

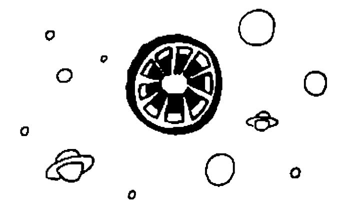
Dans ce film, à l'opposition de tous les membres participants, je n'ai pas donné une intention primordiale à la forme. J'ai pensé que, avec le temps et les moyens que nous avions, il fallait mieux garder ses forces, que le sujet donnerait la pulsation aux erreurs. Il faut toujours choisir, et je pense même que le film *n'aurait* pas *forcément* été meilleur si nous avions eu des millions et du temps. Avec trop de moyens, nous nous serions certainement perdus dans un souci du détail. Cela dit, il y a bien deux ou trois scènes que je referais volontiers.

Cahiers Par rapport à l'ensemble du cinéma français, votre film se situe à part, un peu dans la lignée des films auxquels vous avez collaboré, comme *Les Carabiniers*, et *Paris nous appartient*. Est-ce que ce sont ces films qui vous ont encouragé à aller dans cette voie-là ?

Arthuys Ces films m'ont sûrement influencé ; mais ce n'est pas très conscient. Les opérations faites par Rivette dans *Paris nous appartient*, la vérité dans la façon de tourner qu'a Godard, cela m'impressionne beaucoup. Mais du point de vue formel, je ne suis quand même pas assez cultivé en matière de cinéma. La recherche du langage propre à ce film m'est venue naturellement. Mais bien sûr, si certains n'avaient pas ouvert la voie, il est probable que je n'aurais pas suivi ce chemin. C'est évident, je n'ai rien d'un novateur. J'ai une façon de m'exprimer très elliptique. C'est-à-dire que je saute des prémices aux conclusions sans tenir compte des raisonnements, dans la mesure où je pense qu'on n'a pas besoin de raisonner.

Je crois qu'il faut toujours se laisser aller. C'est la grande révélation, la grande leçon que j'ai tirée de mes expériences dans la musique, surtout la musique concrète. En musique, on peut arriver à faire n'importe quoi, à n'importe quelle forme de construction ; mais, finalement, on connaît tellement les formes traditionnelles de la musique qu'on y retombe. On crée la musique dodécaphonique ou la musique sérielle pour échapper à des formes traditionnelles, et l'on retombe dans d'autres formes.

Pour la musique concrète, c'est l'inverse : on ne peut pas dire qu'on va faire une sonate, ça ne veut rien dire ; et ça a été ma grande tristesse de constater, avec Pierre Schaeffer, que, dès l'instant où l'on offre la liberté de la page blanche, de la bande vierge, de la pellicule non impressionnée, il s'empare du créateur une panique qui l'oblige à aller fouiller dans la bibliothèque pour trouver des formes qui correspondent à ce qu'il peut faire. Voilà la grande faillite. Il faudrait quand même que les gens apprennent, et je ne pense pas que cela s'apprenne dans les écoles d'art, que l'art, c'est avant tout la liberté avec son angoisse. Il est évident que les compositeurs qui créent des sons et des harmonies doivent eux-mêmes trouver les formes qui conviennent à ces sons et harmonies. C'est cela que je trouve passion-



nant : on n'est pas limité sur la pellicule, on fait ce qu'on peut, on peut la reprendre... et on peut se tromper.

Cahiers Vos personnages sont intéressants et attachants, mais en même temps énervants et agaçants.

Arthuys Mais ils doivent être agaçants ! Ils doivent l'être parce qu'il n'y a rien de plus agaçant pour un homme qui préfère aller prendre son bain de soleil que de voir quelqu'un qui ne se sort pas de ses angoisses. Et si l'on passe sa vie avec quelqu'un qui a des problèmes, en général, on réussit à le faire enfermer ; on est alors soulagé. Et combien de gens vous disent : « Il est mort. Tant mieux. » On aurait pu faire quelques concessions, introduire quelques *moments* de relaxation ou de tendresse dans les couples. Mais il fallait dire trop de choses en 1 heure et demie. Peut-être a-t-on voulu dire trop de choses, mais tant pis, tant pis si finalement les personnages sont irritants, parce que ce sont des problèmes irritants, et que les personnages sont attachants quand même.

Cahiers Comment fonctionnait votre coopérative ?

Arthuys C'est une société, un groupement, une espèce d'atelier qui s'est créé à l'occasion d'un film, qui se reformera à l'occasion d'autres films et qui fonctionne comme une coopérative et s'associe avec un producteur. A part l'aspect financier, l'aspect intéressant de ce film, c'est que c'est vraiment un atelier qui a fait le film. Il y a vraiment eu un apport de chacun et un travail d'équipe. (*Propos recueillis au magnétophone par Luc Moullet.*)

PETIT JOURNAL

Films de demain : U.S.A.

RICHARD BROOKS : *The Professionals.* Scénario de R.B., d'après le roman de Frank O'Rouke. Images de Conrad Hall (panavision, couleur). Avec Burt Lancaster, Lee Marvin, Claudia Cardinale, Robert Ryan, Jack Palance, Ralph Bellamy, Woody Strode, Marie Gomez. Tournage Californie et Nevada. Pax Enterprises-Columbia.

EDWARD DMYTRYK : *Alvarez Kelly.* Images de Joe MacDonald (panavision, couleur). Avec William Holden, Richard Widmark, Janice Rule, Victoria Shaw, Patrick O'Neal, Richard Rust, Arthur Franz. Sol C. Siegel-Ray David, Columbia.

JACK DONOHUE : *Assault On a Queen.* Scénario de Rod Sterling, d'après le roman de Jack Finney. Images de William Daniels. Avec Frank Sinatra, Virna Lisi, Tony Franciosa, Richard Conte, Alf Kjellin, Errol John. 7 Arts-Sinatra, Paramount.

BLAKE EDWARDS : *What Did You Do in the War, Daddy ?* Images de Philip Lathrop (couleur). Avec James Coburn, Dick Shawn, Aldo Ray, Sergio Fantoni, Giovanna Ralli, Kurt Krueger, Harry Morgan, Carroll O'Connor, Jay Novello, William Bryant, Art Lewis, Vito Scotty, Johnny Seven. Edwards-Mirisch-Geoffrey, Artistes Associés.

SIDNEY FURIE : *Southwest to Sonora.* Scénario d'après le roman « The Apaloose », de Robert MacLeod. Images de Russel Metty (couleur). Avec Marlon Brando, Anjanette Comer, John Saxon, Miriam Colon. Universal.

HOWARD HAWKS : *Eldorado.* Scénario de Leigh Brackett. Images de Harold Rosson (couleur). Avec John Wayne, Robert Mitchum, R.G. Armstrong, James Caan, Michele Carey, Charlene Holt, Johnny Crawford, Paul Fix, Jim Davis, Arthur Hunnicut, Edward Asner. Tournage Arizona. Howard Hawks-Paramount.

ALFRED HITCHCOCK : *Torn Curtain.* Scénario de Brian Moore. Images de Jack Warren. Avec Paul Newman, Julie Andrews, Gunter Strack. Alfred Hitchcock-Universal.

HENRY KOSTER : *The Singing Nun.* Images de Milton Krasner (panavision, couleur). Avec Debbie Reynolds, Greer Garson, Ricardo Montalban, Agnes Moorehead, Katharine Ross, Chad Everett, Ed. Sullivan, Juanita Moore, Stefan Angrim, Tom Drake. John Beck, M.G.M.

JERRY LEWIS : *Three On a Couch.* Scénario de Samuel Taylor. Images de Wally Kelley (couleur). Avec Jerry Lewis, Janet Leigh, Mary Ann Mobley, Gila Golan, Leslie Parrish, James Best, Amedee Chabot, Pamela Rodgers, Barbara Burgess, Kathleen Freeman. Jerry Lewis, Columbia.

Alfred Hitchcock . « Torn Curtain »
(Paul Newman, Peter Bourne, Gunter Strack et Julie Andrews).

IDA LUPINO : *The Trouble With Angels.* Scénario d'après le roman « Life with Mother Superior », de Jane Trahey. Images de Lionel Lindon. Avec Rosalind Russel, Hayley Mills, June Harding, Binnie Barnes, Gypsie Rose Lee. Columbia.

ANDREW V. MCLAGLEN : *Monkeys Go Home.* Images de Billy Snyder. Avec Maurice Chevalier, Dean Jones, Yvette Mimieux, Clement Harari, Alan Carney, Maurice Marsac, Peter Camlin. Ron Miller-Walt Disney.

JOSEPH L. MANKIEWICZ : *Anyone for Venice ?* Scénario de J.L.M., d'après la pièce de Joseph Sterling, adaptée du roman de Fred Knott. Images de Gianni Di Venanzo. Avec Rex Harrisson, Susan Hayward, Cliff Robertson, Capucine, Edie Adams, Maggie Smith, Adolfo Celli, Ferdy Mayne, Herochel Bernardin, Cy Grant, Frank Latimore, Mimmo Poli, Antonio Corevi, Carlos Valles. Tournage à Venise et Rome. C.K. Feldman, Famous Artists-Artistes Associés.

GEORGE MARSHALL : *Boy, Did I Get a Wrong Number !* Images de Lionel Linden (couleur). Avec Bob Hope, Elke Sommer, Phyllis Diller, Marjorie Lord, Keith Taylor, Kevin Burckett, Terny Burnham. Edward Small Prod.

MIKE NICHOLS : *Who's Afraid of Virginia Woolf ?* Images de Haskell Wexler. Avec Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal, Sandy Dennis. Ernest Lehman-Chenault Prod-Warner.

FRANK TASHLIN : *The Glass Bottom Boat.* Images de Leon Shamroy (panavision, couleur). Avec Doris Day, Rod Taylor, Arthur Godfrey, John McGiver, Paul Lynde, Eric Fleming, Dom De Luise, Edward Andrews, Dick Martin, Ellen Corby. Melcher-Freeman, M.G.M.

CHARLES WALTERS : *Walk, Don't Run.* Images de Harry Stradling Sr. (panavision, couleur). Avec Cary Grant, Samantha Eggar, Jim Hutton, Miiko Taka, Ted Hartley. Tournage au Japon. Sol C. Siegel, Columbia.

DON WEIS : *Bikini Party in Haunted House.* Images de Stanley Cortez (panavision, couleur). Avec Tommy Kirk, Deborah Walley, Basil Rathbone, Harvey Lembeck, Jesse White, Nancy Sinatra. J.H. Nicholson-S.Z. Arkoff, American Intl.

BILLY WILDER : *The Fortune Cookie.* Scénario de I.A.L. Diamond et B.W. Images de Joseph LaShelle. Avec Jack Lemmon, Walter Matthau, Judi West, Ron Rich, Cliff Osmond, Marge Redmond. Billy Wilder-Artistes Associés.

ROBERT WISE : *The Sand Pebbles.* Scénario de Robert Anderson, d'après un roman de Richard McKenna. Avec Steve McQueen, Candice Bergen. Tournage en Asie. 20th Fox.

WILLIAM WYLER : *How to Steal a Million Dollars and Live Happily Ever After.* Images de Charles Lang (panavision, couleur). Avec Audrey Hepburn, Peter O'Toole, Charles Boyer, Hugh Griffith, George C. Scott. Kohlman-Wyler, 20th. Fox.

Donc, je renonce aux quinze pages d'abord écrites, tout de suite après, à propos des trépidants Six-Jours du cinéma à Montréal, point culminant pour plusieurs d'entre nous d'un mois d'août fertile en « festivités ». J'y renonce parce qu'impuissant à ne pas tout dire, et c'est-à-dire beaucoup trop.

Monsieur Pierre Juneau, de l'Office National du Film, voulait que « son » film l'emporte et les manœuvres mises au point pour qu'il en soit ainsi furent d'un politicien qui connaît son métier. Attitude de la presse « avant », heures des projections désavantageant les autres films en compétition, conférences de presse elles-mêmes organisées de façon à ce qu'une seule soit à la portée de tous (et la seule que présidait en personne Pierre Juneau), tout contribua à l'opération Gilles Carle, dont *La Vie heureuse de Léopold Z.* remporta un succès sans précédent. Soulignons l'enthousiasme d'un public, de ce public du Festival en rien représentatif de la collectivité québécoise, enfin pleinement *rassuré*, après l'inquiétant *A tout prendre* et le carrément subversif *Chat dans le sac* (forme et contenu). L'ordre est bien rétabli. Québec et Ottawa se sont réemparés du contrôle de la « culture ». *La Vie heureuse de Léopold Z.* est un spectacle folklorique convenablement filmé, avec ce qu'il faut de gags, de farces. Gerni et Boirond mais au goût québécois, avec tous les clins d'œil possibles à un public une fois de plus considéré comme ayant 12 ans d'âge mental (déclarations de Gilles Carle contre les intellectuels et pour un réalisme par la comédie qui permette de communiquer avec la « masse » ne laissant planer aucun doute sur la démagogie de l'entreprise). *Un économiquement faible de Montréal*, qui est absolument, à tous les niveaux, le digne pendant du *Gendarme de Saint-Tropez*. Et c'est pourquoi la farce ni bonne ni mauvaise devient aussi un produit sciemment pensé au service de la pire réaction. En pleine crise est ainsi fourni un portrait du Québécois voulant lui prouver que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. Il est exploité, colonisé, maintenu par les multi-

A L D U C I N E M A

Festival de Montréal : cinéma canadien an III

ples « forces de l'ordre » dans l'ignorance et un tragique état d'infériorité, mais il n'a certes pas à s'insurger ou inquiéter, sa débrouillardise, ses petits profits, ses blagues, tout un humour volontiers injurieux lui assurent une condition unique, il est plus fort que tous ceux qui le réduisent à zéro puisqu'il en rit, et qu'il n'y a que lui au monde, Canadien français, pour en rire.

Dans *Huit témoins*, de Jac-



Arthur Lamothe tournant en Terre Québec.

ques Godbout, si l'on sent trop que l'auteur ne se tient qu'à l'extérieur, que son « objectivité » est trop un procédé qui camoufle mal paternalisme et opportunisme, certaines des déclarations des jeunes délinquants interrogés me paraissent le commentaire indispensable au film de Carle.

« — T'es un peu écœuré, non ?

— Un peu beaucoup.

— Comment t'imagines-tu dans cinq ans ?

— J'm'imagine pas. J'ai peur, c'est tout. Peur, peur... »

(Et pourquoi n'a-t-on pas vu durant ce Festival le reportage nécessaire et rudement bien « exprimé » de Louis Portugais et Claude Fournier, *Jeunesse année zéro ?* Qui embarrassait-il ?)

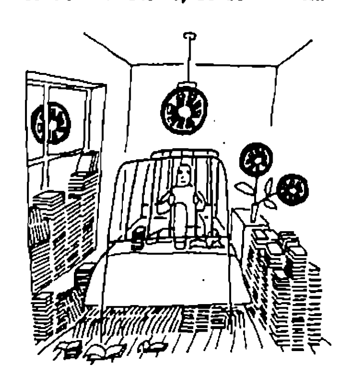
Rayon courts métrages, même aberration. Le Grand Prix échoit à *Phoese*, de George Kaczender, dont on ne sait ce qu'il a de plus affligeant : le parfaitement ennuyeux conformisme de la mise en scène ou la bonne conscience à traiter d'un sujet crucial (l'adolescente enceinte) mais avec une totale impuissance à le faire un peu en profondeur, de belles images sans aucun intérêt suffisant sans doute à tout auteur et tout public de droite, d'autant plus évidemment qu'il n'y a pas de gauche pour réclamer le plus élémentaire respect.

Assez. Conseillons aux *Cahiers* de demander à Rossellini ses opinions et « décisions » de juré...

Même s'il a fait en 23 un film de 10 minutes, Al Sens avec *The See, Hear, Talk Dream and Act Film*, a fait tangibles d'autres qualités de cinéastes que Beryl Fox, auquel un bien tiède *Summer in Missisipi* a valu une mention. Mention aussi à *60 cycles*, un film de Jean-Claude Labrecque sur le Tour cycliste du Saint-Laurent, dans lequel on ne voit ni paysages du Saint-Laurent, ni course cycliste. (Un exercice de style non sans brio, mais sans aucune raison d'être, qui prend le relais, trois ou quatre ans après, de *La Patinoire* de Gilles Carle. *La Vie heureuse de Léopold Z.* est très exactement l'aboutissement de ce dernier. Je souhaite à Labrecque de réfléchir avant d'exécuter les commandes maisons auxquelles l'O.N.F. ne peut pas ne pas s'en tenir dans le contexte québécois actuel.) Un peu brumeuses, se complaisant trop dans la grosse artillerie des symboliques les plus lourdes, *Les Lettres à un funambule* de Jacques Gagné valaient plus, pour de rares éclairs laissant deviner un propos. Une mention seulement à l'un des deux courts métrages qui méritaient le Grand Prix, le *Strawinsky* de Wolf Koenig et Roman Kroitor. D'abord invraisemblablement banal, mais par là-même démystificateur à souhait, ce reportage sur le musicien devient ensuite à la fois un numéro de cabotinage d'Igor qui ne pense qu'à son scotch — autre « envers » qui permet de plus totalement cerner personnage et fait historique — et un document d'archives assez important, puis, soudain, quand Strawinsky apprend l'agonie de Cocteau et qu'il se met à parler de la sienne propre qui ne saurait tarder, le document bouleverse, assez terrifiant, extraordinairement émouvant, le cinéma irremplaçable qui conserve une parcelle de temps irremplaçable. L'autre film méritant le Grand Prix, même pas mentionné, est celui que Gilles Groulx a consacré au sport national des Canadiens, le hockey, *Un jeu si simple*. Fait avec la passion et la maîtrise du cinéma qui caractérisent Gilles, ce film est le contraire même de *60 cycles*. On y voit le hockey, les joueurs, l'entraîneur, le public, chaque sujet abordé dans sa manifestation la plus spécifique et bien établis les rapports dialectiques les fondant en un tout. Et c'est certes sans nuire en rien à la dynamique de l'œuvre qu'y est ajoutée une digression lui servant de reflet : l'enfant dans la foule vociférante au Forum qui interroge un Noir avec lui, sur pays, coutumes, rites. Autre film aux moments d'une densité admirable, qui se termine par une saisissante adhésion à la mort : l'accident du joueur Lou Fontinato, accident qui aurait pu lui être fatal et le rayer à vie de ce jeu si simple, son métier. Document et qualités propres à Gilles encore une fois s'équilibrent étroitement, à ce point de fusion exemplaire qui fait les bons films, une belle virtuosité ne le cédant qu'à la rigueur et à un humanisme auquel refusait de ne plus croire un certain Rossellini.

Voyez et comparez *Phoebe* et *Un jeu si simple*. Si vous pouvez voir ce dernier... Après raison triomphe, Carle se verra accorder n'importe quel budget. Jacques Godbout tourne *Yul* 871 avec Charles Denner. Gilles Groulx est sans aucun travail.

Des longs métrages en compétition, les Canadiens de langue anglaise signent, Allan King : *Running, Away Backwards*, pas désagréable chronique sur Ibiza moitié Rouch, moitié les frères Mekas, et Larry Kent : *Sweet Substitute* où les problèmes amoureux des adolescents sont traités au moins avec l'honnêteté, le souci constant de fouiller plus avant la réalité quotidienne dans sa complexité au lieu qu'au moyen de deux ou trois clichés et une chaleur pour les personnages « exposés » qui manquent si effroyablement à *Phoebe*. Mais les deux films ne font pas le poids. Un seul était, du moins virtuellement, *un film*. Il a bien sûr été esquinté par tous. Il a contre lui d'être un long moyen métrage seulement, un peu étiré, et un texte qui porte à faux parfois. Mais c'est ce qu'aucun des autres n'est : une œuvre, achevée, à la fois bien fermée sur elle-même et s'ouvrant sur l'infini que se choisira le spectateur (*par là se jugeant*, répétons-le), propos et forme coïcidant : *La Neige a fondu sur la Manicouagan*, d'Arthur Lamothe. (L'occasion était belle, le film étant trop court et ce qu'il est, de montrer auparavant. *Jeunesse, année zéro*.) Sujet (première indication) : la création spontanée d'une communauté, avec habitat, services municipaux, moyens de communication, loisirs, etc., que nécessite la construction d'un gigantesque barrage à la Manicouagan, dans le nord-est du Québec, très loin de toute agglomération. Une femme qui n'en peut plus attend l'avion, que la tempête de neige retarde. La femme repense à ce qu'elle a vécu. A son mari, un ouvrier tellement qualifié qu'il ne vit que béton et normes de la productivité (Marc, bien interprété par Jean Doyon). Elle revoit Gilles, le seul « ha-



bitant » du lieu, et de par sa dimension évidente un peu le « conteur » de cette nouvelle. Le magistral Gilles Vigneault, d'une présence sur l'écran qui intrigue et captive si elle ne vaut pas encore la

PETIT JOURNAL

présence de l'homme sur une scène quand il chante, cet homme assez exemplaire et ce chantre inouï d'un peuple québécois enfin parvenu à concilier racines et révolution. (Greffé au schéma psychologique d'une femme dans une situation unique, le sujet au second degré de Lamothe : les problèmes de l'homme québécois en 65.) Gilles Vigneault chante dans le film sa chanson, celle qui résume et illimite à la fois le film, une chanson que la population a adopté quasiment comme un hymne, « Mon pays » (« Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver... ») — chanson qui vient de décrocher un Grand Prix au Festival International de Sopot, interprétée par Monique Leyrac, qui triomphait avec, peu après, à Ostende. La femme : l'une des deux ou trois comédiennes montréalaises que je rêve depuis des années de voir tourner avec un grand directeur d'actrices, un Resnais, un Cukor, un Visconti, magnifique, *une femme*, l'admirable et absorbante Monique Miller. Manic, on voit ce que c'est à travers cette femme et la neige. Lamothe part de ces deux éléments simples, premiers, pour mieux cerner la complexité comprise dans cette situation unique, bornée à son isolement, mais qui contient évidemment autant de fragments de la somme québécoise qu'il y a d'individus au barrage. Sont ainsi inscrits en filigrane, mais qui, une fois constatés les personnages dans cette unicité de l'hiver bien prise ici pour son absolu, les expliquent, l'impuissance de l'homme québécois à posséder l'univers dans lequel il existe, son manque d'historicité et sa première conséquence : un ennui qu'il suppose sans issue, son besoin d'évasion puisqu'il se sent confusément incapable de maîtriser le devenir de son destin (ce que nous prouvent les « actualités », qui relatent quotidiennement la vie prospère et heureuse de Québécois *ailleurs*, asociaux qui se sont au préalable « procurés les moyens » de vivre en Europe, en Californie ou à Miami, déjouent les polices et comblent d'aise une population qui les admire d'autant plus qu'elle s'est résignée). Lamothe tourne de façon à ce qu'un plan ne prenne fin que lorsque l'action montrée, serait-ce la plus banale, est terminée, *ayant eu lieu dans sa totalité, la durée rendant tangible la spécificité*, refusant temps forts, rebondissements d'une intrigue ou raccords-chocs qui ne seraient pas motivés par de profondes raisons inhérentes à la situation et aux êtres décrits. Décrits : avec quelle chaleureuse attention ! Evidemment, ce très bel oratorio qu'est *La Neige a fondu sur la Manicouagan* ne pouvait qu'indisposer ou faire bailler. Lamothe nous montre neige et Manicouagan et Gilles à travers Monique, jusqu'à ce que nous comprenions comment neige, Manicouagan et Gilles font Monique telle — assez comme Rossellini montre voyage, couple, Italie, et... Mais Rossellini et Montréal, ça fait deux ! *La Neige* est sans doute un film manqué, mais alors que les trois autres se servaient du cinéma pour mettre en images l'un, une farce régionaliste (à des fins démagogiques dans le contexte visé), l'autre « a stoned fantasy », le troisième une première approche des rapports entre les sexes, Arthur Lamothe est le seul des concurrents de ce Festival canadien 65 qui ait présenté une œuvre faite pour que ce soit *un film*. Il me convient que ce film-là seul coïncide avec l'œuvre poétique extraordinaire de Paul Chamberland, l'homme de « Terre Québec », avec ces quelques vers d'un très précisément « Poème d'appartenance » : *retourné au nu langage / à ton visage ô terre égal à mon silence / à ma naissance à mon retour au profond de ton âge / (...) je te rends nu mon corps / crible sa nuit de sèves...*

Un lundi soir 1 500 personnes regardent l'inutile et lassant *Four in the Morning*, d'Anthony Simmons. A minuit deux douzaines de spectateurs seulement demeurent au « Loew's » pour voir *Voyage en Italie*, version originale.

Montré à 14 heures 30 (alors qu'on voyait un samedi à 18 heures 30 le piètre *Darling* de John Schlesinger et à 21 heures 30 l'épouvantable *Jeu de l'oie*, de Manuel Summers ; également projetés à 21 heures 30, l'échec total de Pintoff, très irritant même, *Harvey Middleman, Fireman*, et l'affreux pathos insupportable de Kobayashi *Kwaidan*), l'un des films qui intéressent le moins spectateurs et critiques de la grosse presse : *Viva l'Italia !*

Dommage, tout ça...

Parce que ce sixième Festival International du Film de Montréal fut incontestablement le meilleur. Outre les deux anglais, l'espagnol et le japonais, il n'y a guère comme films dont on se serait volontiers passé que le *Il était une fois un gars* de Vassili Choukchine et *L'Age des illusions* de Istvan Szabo, encore que la seconde moitié de l'un comme de l'autre ne manquent pas d'intérêt, que dans le premier cas toute une malice assez saine et dans le second une discussion assez révélatrice à propos de 1956, justifient ces témoignages des cinémas russe et hongrois dans un Festival du Film non compétitif. Inadmissibles étaient les projections de *Les Soldatesses* et *Casanova 70*, qui firent le plein autant que *Voyage en Italie* le vide, sinon parce qu'un tel Festival doit aussi intéresser les producteurs, et comme il s'agit de films qu'on ne saurait reprocher à Zurlini et Monicelli puisque ce sont des films des producteurs Morris Ergas et Levine !...

Mais que d'heures exceptionnelles, de nouveau au « Loew's » où l'on se retrouvait comblés sinon même un peu émus, après l'intermédiaire Place de Lard très déplacé de l'an dernier, matin, après-midi et soir pendant six jours...

Entre les films, conférences de presse, rencontres. Claude Nedjar, bien sûr ! Le bien vray. Al Sens et Larry Kent. Le prolixe et rudement fidèle à lui-même Vilardebo. La cheville ouvrière avec Roch Demers du Festival Robert Daudelin, au sens critique intact malgré l'accumulation des tâches. Le seul critique avec une audience importante qui serve le cinéma avec savoir, goût et humour, ici, Gilles Sainte-Marie (Radio-Canada) — non, je ne dirai rien des monstruosités qu'étalèrent encore une fois les critiques « spécialisés » de la grosse presse ! Les hommes d'ici peu avertis du cinéma mais crucialement concernés, souvent témoins plus sensibles à ce que sont les films que tant « d'au-courant-dans-le-vent » et autres commis, Gérald Godin et l'unique Gaston Miron. Pauline Julien. Brault. Jutra. Gilles Vigneault. Représentant « Image et son » — digressions savoureuses ! — l'une peu effarée et si gentiment consciencieuse comme une girl-scout Françoise Lebrun...

Premier balcon. Centre gauche. D5, D6, D7. La femme aimée, mon cactus-ookpik, le Turc à la superbe fracassante, Guy Joussemet le vrai cinglé de cinéma et moi. Juste derrière nous, patamorphosicien à souhait, l'André Martin. Ambiance, matière, état d'esprit qui ne s'oublient pas, surtout dans l'éternité de vaches maigres montréalaises, *moment privilégié* rare, excitant...

Matière... Qu'on en juge...

Il momento della verità, une « enquête » de Rosi qui ne peut laisser indifférent. *Les Iles enchantées*, le parti pris esthétique de Vilardebo admis, convenons que le fini de l'art et de la contemplation méditative est une réussite en son genre. Surtout l'énergique et sensible *Walk-Over*, d'un Jerzy Skolimowski très doué, ayant quelque chose à dire et qui aime visiblement le langage qu'il aime à pousser à d'heureux extrêmes — le film le plus mal reçu ici.

L'admirable *Viva l'Italia !* presque aussi mal reçu. Je me suis contenté de relire Fieschi. « *Dov'e Rossellini ?* » *A cette question pseudo-lucide que seuls, après* Viva l'Italia, *les aveugles peuvent encore poser, il vaut mieux répondre par une exclamation qui est aussi un pari, et que nous sommes, faut-il le dire, sûrs de gagner : « Viva Rossellini! »* (Dois-je ici ajouter en marge qu'à peu près seul contre tous je n'en suis pas moins sûr de gagner mon pari contre *Leopold Z.*, *Festin des morts* et tutti quanti, et pour *Jeunesse, année zéro*, Lamothe ou Groulx ?).

L'assez exemplaire *Vieille Dame indigne*. Le très beau film à très peu d'avatars hénaurmes près (la caméra-chien mourant voyant s'éloigner la maison du maître!), qui n'est pas sans établir un curieux axe U.R.S.S. 25-30 de Dovjenko - Brésil 60, *La Sécheresse*, de Nelson Perreira dos Santos. L'assez fascinant opéra fabuleux, mis en scène avec à la fois le sens du cinéma le plus immédiat (et, accessoirement, le plus lyrique) et une mentalité joycienne ou borgésienne qui fait encore défaut trop souvent sur les écrans d'aujourd'hui, admira-

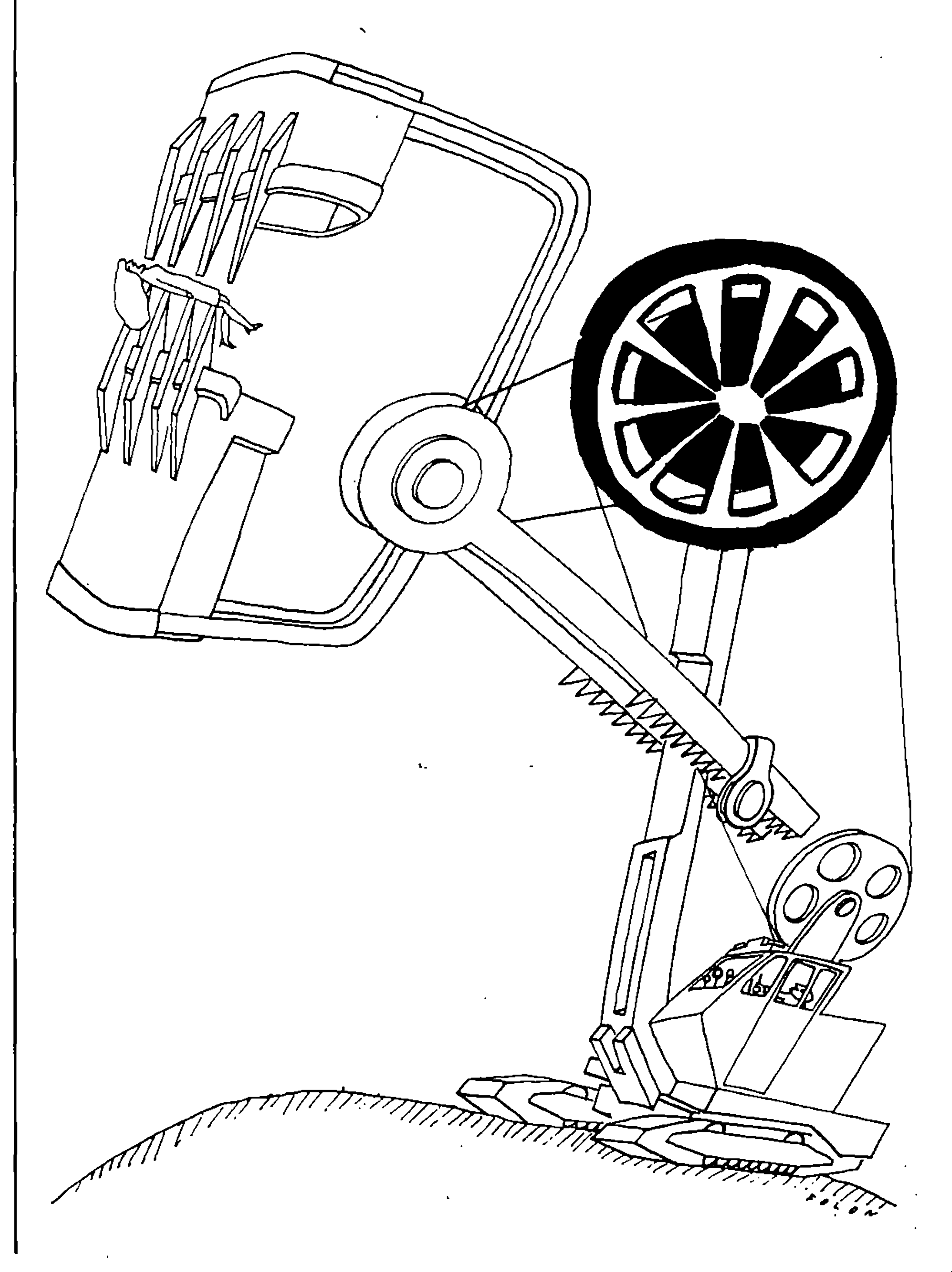
blement joué, et décoré, et « représenté », cette thèse enfin digne de l'ambiguïté, son sujet, et une œuvre grandiose de par sa facture seule, voire un onirisme majeur au premier degré, ce saisissant éventail d'inconnues philosophiques et de distorsions du connu, ce (justement) *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Wojciech J. Has. (Non, je ne dirai rien de l'intelligentzia montréalaise se mêlant de faire de la critique de films, question sans doute d'y ajouter « le poids de Dieu ». Ou plutôt si, j'en dirai seulement : voyez *Jeunesse, année zéro.*) — Alors que certaines œuvres peuvent être presque des réussites absolues, ce pourquoi on les aime (Murnau, Mizoguchi, Lang, Hitchcock, Hawks), d'autres, à cause d'une profusion ou d'excès ou d'une extrême singularité, frôlent l'échec — je ne les en aime pas moins autant, voire parfois plus, que les précédentes : la plupart des von Stroheim, des Dovjenko, des Welles, des Godard — ainsi parmi les films récents pour moi ces deux chefs-d'œuvre que sont *Prima della rivoluzione* et *Le manuscrit...* Cette œuvre d'art incomparable d'un cinéaste abordant le cinéma comme Giotto la peinture, Mozart (mais oui !) la musique ou Diderot l'écriture, et l'une des très rares authentiques et sublimes *tragédies* du XXe siècle, aussi un document d'époque irréprochable, *Le Bonheur* : jamais Agnès Varda ne m'a autant bouleversé et comblé depuis *Opéra-Mouffe.*

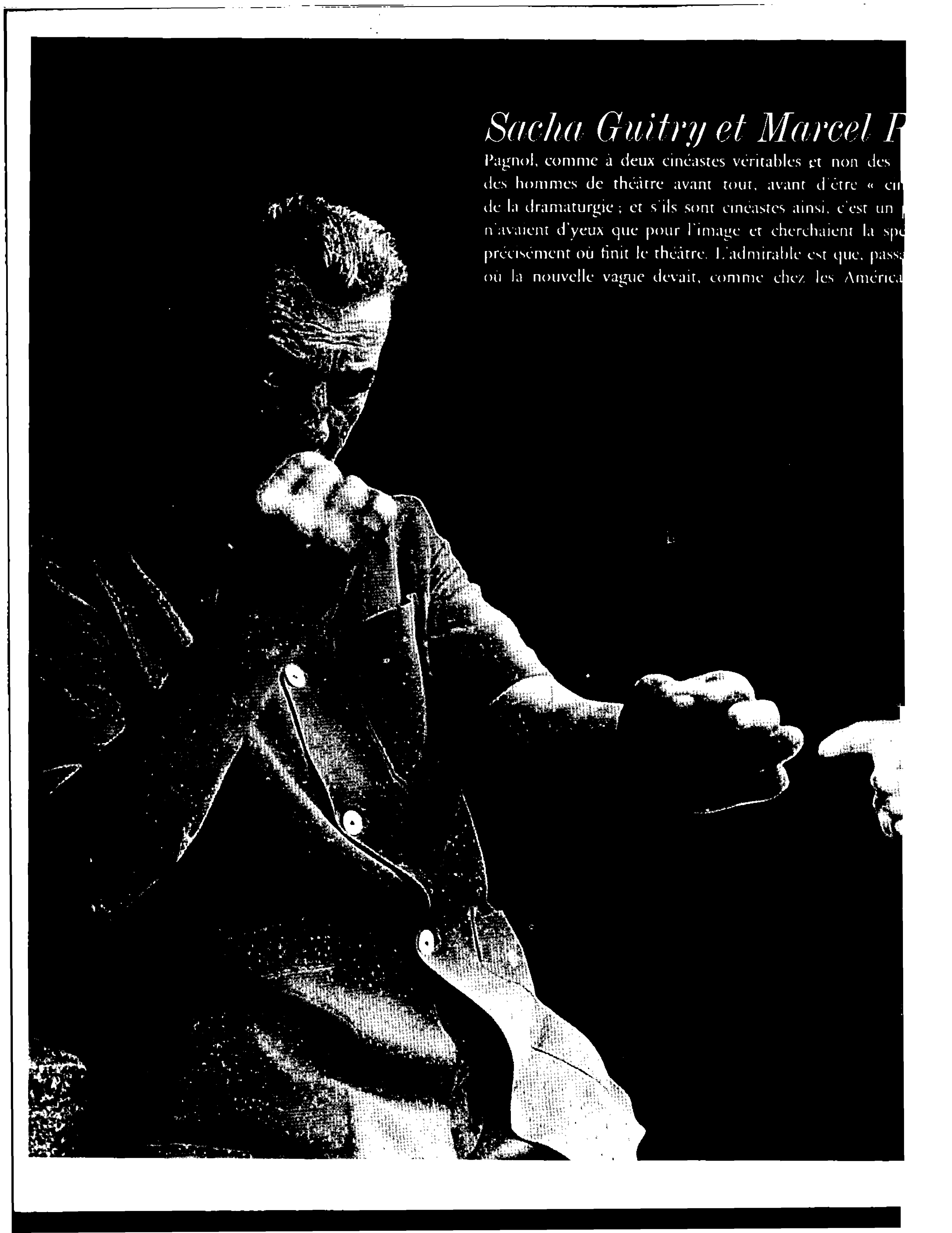
Et puis *Alphaville.* Et puis *Voyage en Italie.* (Ce n'est pas vrai, je ne me suis pas contenté de relire Fieschi, j'ai aussi relu la lettre de Rivette... Je n'ai guère d'autre choix, à Montréal, que celui de mes paris, fidélité à soi-même et donc isolement dans cette société, d'où le recours à *l'évidence de certains signes...*)

Je n'ai pas vu *La Chronique d'un fou,* dernier film présenté, le dernier soir. Après la proclamation des résultats du 3e Festival du cinéma canadien, les fauteuils D5, D6 et D7 restèrent vides. (Dans la petite jungle d'ici — plus implacable et sordide qu'ailleurs parce que ne concernant que si peu d'individus, ne décidant que de si peu d'entreprises —, certains demeurent hyper-sensibles et sentimentaux avec « raison » ; ils le manifestent d'autant plus, à la fois d'autant plus nécessairement et visiblement).

Dommage. Je le disais. N'eût été ce unième choix de la médiocrité et la démagogie aux dépens d'authenticité et cinéma, avec l'étalage des moyens permis au pouvoir, dans un contexte que la réaction rend de plus en plus intolérable, ce F.I.F.M. 65 nous aurait entièrement satisfaits comme jamais.

Surtout si l'on y ajoute une Exposition Norman McLaren, organisée par O.N.F., Cinémathèque canadienne et F.I.F.M., celle inaugurée cette année à Annecy. La projection, au fil des différentes séances durant tout ce Festival, de l'œuvre entier de McLaren, jusqu'à l'éblouissant *Mosaic.* Un programme signé, et c'est-à-dire avec talent et classe, par le faux Japonais des faubourgs de Venise, Vittorio Fiorucci. Et pour ce néo-romantique que j'entends bien demeurer jusqu'à ce que mort s'ensuive, l'émouvant plaisir à vivre si intensément l'intense totalité de ce F.I.F.M. 65 avec Turc et Cactus-ookpik... — P.S.

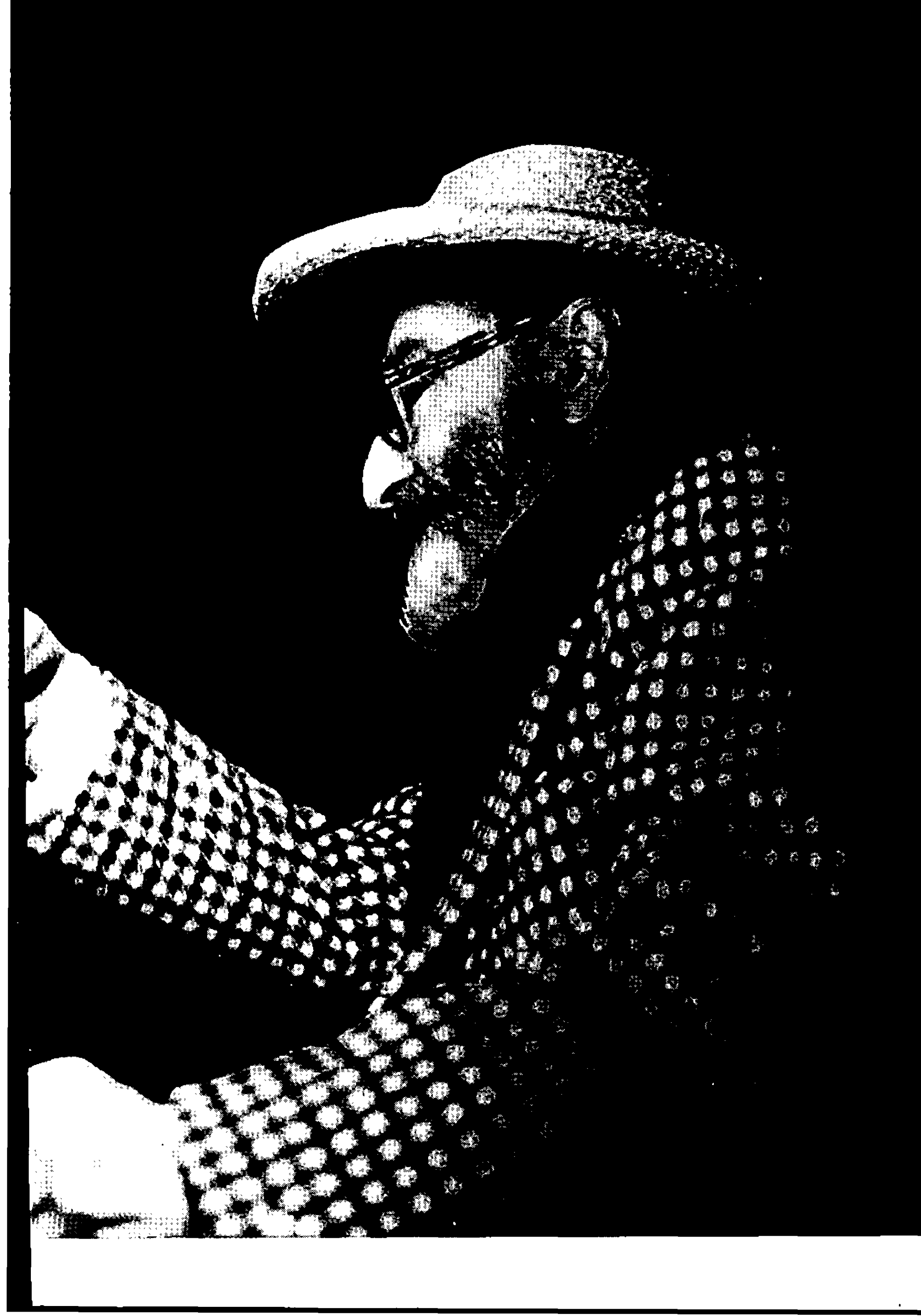


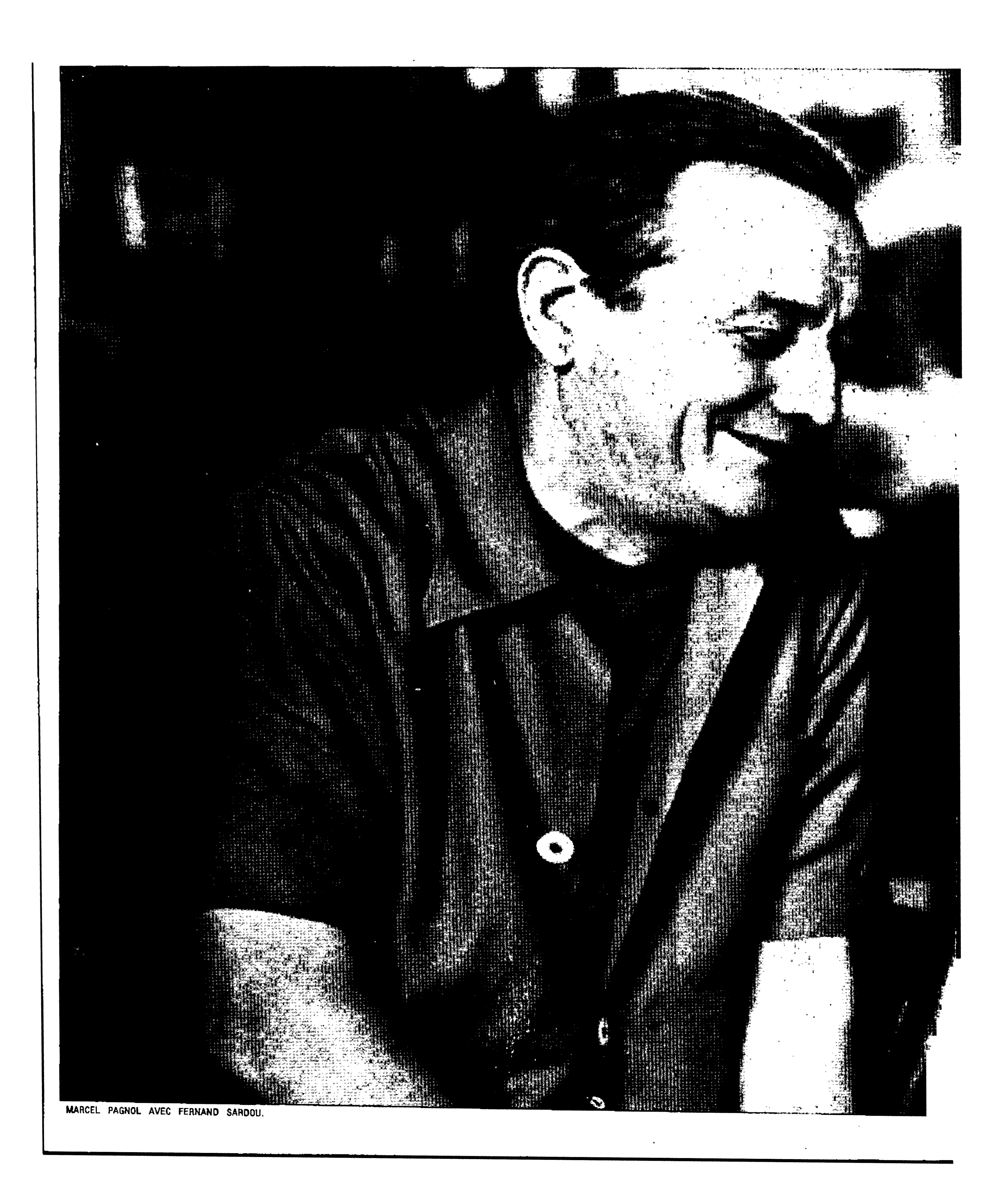


Sacha Guitry et Marcel P

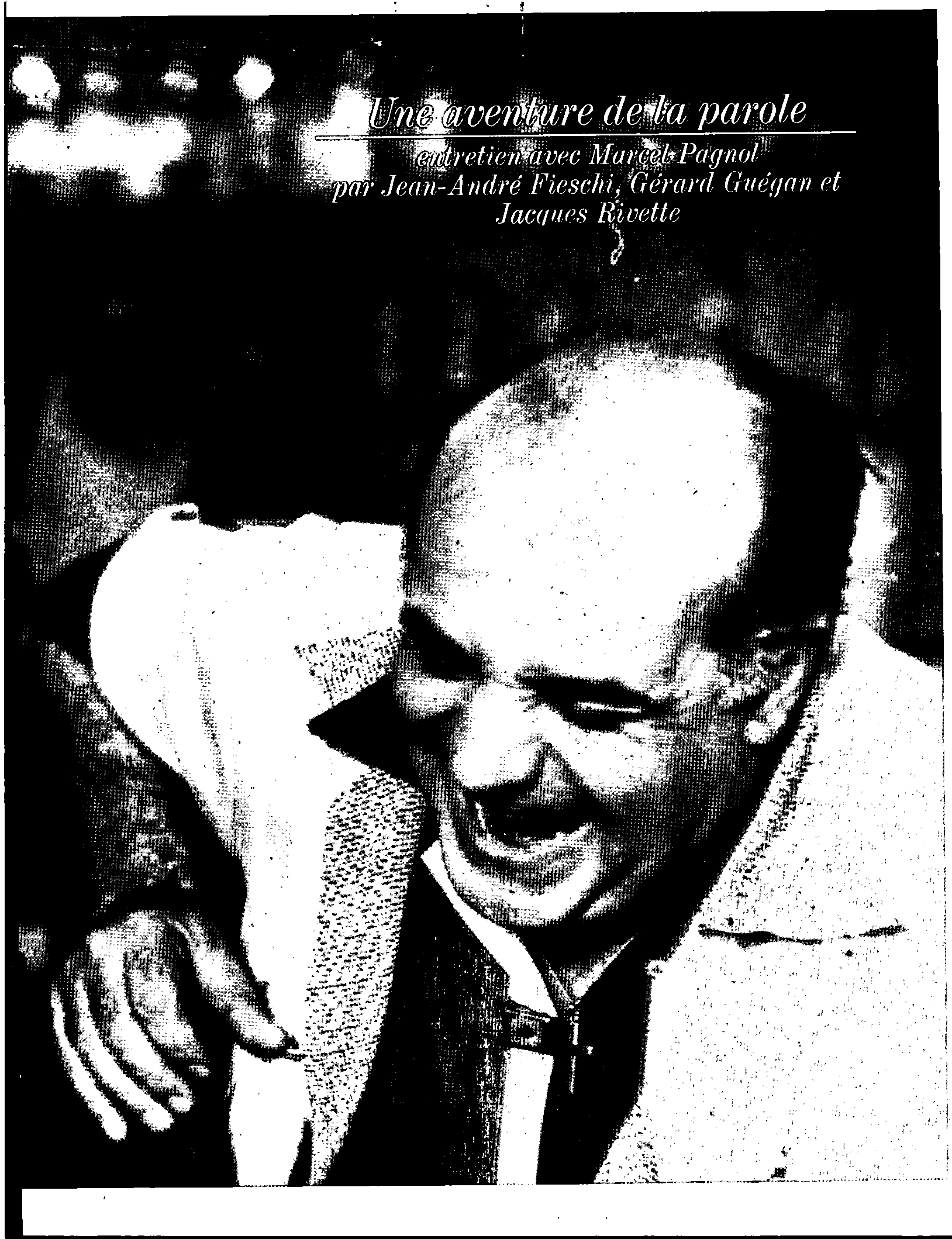
Pagnol, comme à deux cinéastes véritables et non des
des hommes de théâtre avant tout, avant d'être « ci
de la dramaturgie ; et s'ils sont cinéastes ainsi, c'est un
n'avaient d'yeux que pour l'image et cherchaient la sp
précisément où finit le théâtre. L'admirable est que, pass
où la nouvelle vague devait, comme chez les América

nol cinéastes malgré eux? Rendre hommage à Sacha Guitry et Marcel
es, ne va pas sans paradoxe ni défi. Le paradoxe tient évidemment à ce que l'un et l'autre sont
». Plus, à ce qu'ils ont considéré le cinéma comme un moyen, moyen au service d'un art global
algré eux. L'admirable est que, tenant le cinéma pour rien qu'un moyen, dans un temps où tous
du cinéma dans sa seule plastique, ils l'ont servi tout autant par leurs films, qui commencent
re aux règles, conventions et techniques, ils ont inventé un nouveau langage (et là est le défi)
noir et Cocteau, trouver sa raison d'être.





MARCEL PAGNOL AVEC FERNAND SARDOU.



Une aventure de la parole

entretien avec Marcel Pagnol
par Jean-André Fieschi, Gérard Guégan et
Jacques Rivette

1 «*Angèle*»: *Orane Demazis et Fernandel.*

2

2 « *Le Gendre de Monsieur Poirier*»: *Charpin, Léon Bernard, Annie Ducaux.*

Marcel Pagnol Lorsque j'ai tourné « Le Gendre de Monsieur Poirier », j'avais le même âge que vous. Je dirigeais alors une revue, « Les Cahiers du Film », dans laquelle j'injuriais les gens du muet qui, dans les grands journaux, me traînaient dans la boue. Je faisais, dans le fond, ce que vous faites maintenant. Seulement, moi, c'était contre le pseudo-parlant. Sur leurs affiches, on lisait : 100 % parlant. Et il n'y avait que le gosse qui disait : « papa ». Le reste, c'était des bruits de porte, de cuillères à café, des détonations, des exclamations. C'étaient des films sonores. « Les Cahiers du Film » ne nous faisaient pas vivre, mais on s'en foutait car la polémique était importante. Nous avions choisi une devise assez ambitieuse : « D'abord, nous ferons entrer la littérature dans le cinéma, et, ensuite, le cinéma dans la littérature. »

J'ai donc tourné « Le Gendre de Monsieur Poirier ». C'était un très bon film. On en a brûlé le négatif pendant la guerre... Le film avait coûté 120 000 F, et les bénéfices se sont montés à 200 000 F. C'était magnifique ! A cette époque, il y avait de curieux exploitants qui n'étaient pas très savants. L'un d'entre eux avait écrit sur les affiches du film : « Le Gendre de Monsieur Pagnol ». Et quand on lui a demandé pourquoi, il a déclaré : « Mais Monsieur Poirier est moins connu que Monsieur Pagnol. » Il pensait à Léon Poirier... On a voulu m'enfermer parce que j'avais tourné « Le Gendre de Monsieur Poirier » !

Il y avait des types qui avaient une situation considérable dans le cinéma muet et qui sentaient bien que leur affaire était faite, et surtout des acteurs et actrices qui étaient beaux mais qui n'avaient jamais ouvert la bouche. Vous n'avez jamais vu tourner un film muet ? C'était irrésistible. Assis en face de l'acteur, le metteur en scène hurlait : « Vas-y vieux, joue, ça y est, viens par-là, fous le camp. »

Ils avaient de la chance, parce que, si le film était bon, on le jouait en Chine, au Japon, partout. La grande force de Charlot, qui a gagné une fortune gigantesque et une gloire mondiale, c'est que ses films étaient bons partout. On n'avait qu'à changer les sous-titres.

Cahiers Dans vos films, la qualité du son direct est impressionnante...

Pagnol Nous avions des micros si durs que le courant qu'ils émettaient était très faible. Il y avait donc un préamplificateur joint au micro, ce qui donnait à ce micro les dimensions d'un tuyau de poêle de 50 cm. On le voyait souvent sur l'image, ou tout au moins son ombre qui passait de temps à autre sur les visages des acteurs. Des querelles éclataient continuellement entre l'opérateur et l'ingénieur du son. Quand un acteur devait déplier un journal, il fallait le mouiller, sinon on aurait cru entendre des rafales de mitrailleuse.

Du point de vue du son, il y a quelque chose qui m'a toujours gêné dans mes films, ce sont les cigales. C'est très poétique, les cigales, lorsqu'on ne les enregistre pas : on pense à un rémouleur. Mais lorsqu'on enregistre, on n'entend plus que ça. Aussi, chaque fois, avant de tourner, y avait-il quatre ou cinq machinistes qui partaient avec une masse et qui frappaient au pied des pins pour les faire partir... Mais elles revenaient toujours. On les entend encore dans « Angèle » et « Regain ». On croit que c'est un bruit de fond...

J'ai éprouvé de grandes difficultés au cinéma parce que je venais du théâtre. A la naissance du parlant, j'ai déclaré, admiratif : « Mais c'est un moyen d'expression dramatique beaucoup plus commode, beaucoup plus riche que le théâtre. » D'abord, parce qu'on peut faire rejouer les acteurs, changer les décors toutes les deux secondes. On n'a pas besoin de faire entrer quelqu'un ou de le faire sortir. Au théâtre, il y a trop de temps morts. Un personnage parle, puis sort. Un autre entre et nous dit : « Ah, je passais là par hasard... » Aussi me suis-je immédiatement jeté là-dessus ; en retirant ces scories d'une pièce, on pouvait en effet gagner une demi-heure. Mais les gens du muet étaient propriétaires des appareils, évidemment pas ceux du son, mais des caméras, des studios, des agences de distribution, des salles. D'autre part, au commencement du parlant, il était courant de lire un article qui se terminait ainsi : « C'est une attraction de foire. Ça ne durera pas six mois. » Quand je me suis présenté, on m'a immédiatement mis à la porte. On me disait : « Monsieur, vous écrivez des pièces de théâtre, vous êtes un homme de génie... » et on me poussait dehors. Et ça a duré assez longtemps. Alors, on a fait du théâtre photographié. Et ces films, qui ont 30 ou 35 ans, tiennent toujours les écrans. Alors que tous les Grands Prix... Je n'ai jamais obtenu de prix au cinéma ; je ne les demandais pas, mais, enfin, les prix, il n'y a pas à les demander. L'autre jour, j'ai lu une déclaration qui m'a fait un grand plaisir. On interviewait mon ami De Sica — il a créé le rôle du conseiller municipal de « Topaze », sur la scène, en Italie. « L'école néo-réaliste italienne, disait-il, c'est Pagnol qui l'a faite avec « Angèle », en 1934. » Rossellini l'a aussi maintes et maintes fois répété. Mais on ne tenait jamais compte de ces déclarations. On me considérait toujours comme un farceur qui ferait mieux de retourner aux Variétés. Maintenant, il se trouve des jeunes qui semblent aimer passionnément le cinéma, et qui, en somme, n'ont pas de théories préconçues. Ils font un peu n'importe quoi, et c'est très bien comme ça ; le cinéma peut tout faire. Seulement, ce n'est pas parce qu'il peut tout faire qu'il faut tout faire.

Cahiers Quelle est donc votre conception du cinéma ?

Pagnol Dans une communication sur le cinéma que j'ai faite à l'Académie des Sciences morales, j'avais émis des idées qui ont toujours choqué les gens de cinéma. Comme à l'accoutumée, j'avais affirmé que le cinéma était un art mineur ; je ne voulais pas dire un art minable. C'est un art difficile, mais c'est un art d'expression et de réalisation, et non de création. Un jour, une revue m'a envoyé le questionnaire suivant : « Quel est le véritable auteur d'un film ? » Je leur ai répondu : « Il y a 29 versions de « La Dame aux camélias ». Je crois cependant que l'auteur, c'est Alexandre Dumas fils. » Peut-être des personnes ont-elles réussi infiniment mieux que d'autres à monter cet ouvrage de Dumas, mais en définitive qu'ont-elles fait ? Elles ont réalisé, elles n'ont pas créé les personnages... Le cinéma, c'est un moyen d'expression de l'Art dramatique, comme le théâtre. Les gens qui font du théâtre, ce sont les machinistes, les acteurs, le directeur, le colleur d'affiches, les secrétaires. Ce sont eux qui réalisent le spectacle théâtral. En revanche, on ne peut pas prétendre qu'ils ont écrit « Œdipe-Roi » ou « Cyrano ». Autrefois, au temps du muet, le metteur en scène pouvait se dire, dans une certaine mesure, auteur, parce qu'il fallait qu'il transpose le texte parlé dans le silence. C'était un métier très délicat. D'ailleurs, il y a de très grands metteurs en scène que l'on peut comparer à des chefs d'orchestre... Le cinéma, quel beau et difficile métier ! Dans les années 30, je possédais même une salle à Marseille. Lorsque mon film était terminé, on le projetait, devant le public, un soir, à l'improviste. A la manière des Américains. Le régisseur montait sur la scène et annonçait : « Mesdames, Messieurs, au lieu de vous jouer le film qui est au programme, on va vous jouer « La Femme du boulanger ». C'est le dernier film que nous venons de réaliser aux studios de Marseille. » Je me trouvais dans la salle et j'écoutais. Ensuite, il m'arrivait de refaire le montage. Ce contact avec le public est indispensable. Il faut pouvoir faire des brouillons, des « retakes » comme dirait Leenhardt, et puis tenter l'expérience devant le public. Au théâtre, les acteurs procèdent de cette manière. La pièce que l'on joue à la générale ne ressemble guère à celle que l'on jouera le surlendemain.

Cahiers Les films passent désormais à la télévision...

Pagnol Mais la télévision, c'est un art particulier, un art de gros plans. L'autre jour, je faisais remarquer à un technicien de la deuxième chaîne qu'on devrait monter « Bérénice » à la télé. Pourquoi ? Parce que tout se passe constamment sur les visages. Evidemment, les visages sont légèrement déformés. D'ailleurs, je ne comprends pas pourquoi ils ne mettent pas au point des objectifs déformants pour corriger la déformation du récepteur. Mais il

est évident que la télévision est un prodigieux moyen de diffusion.

Cahiers C'est pour cela qu'il y a quantité de films que les gens n'ont plus envie de voir dans les salles, mais qu'ils apprécieraient à la télévision.

Pagnol Certainement ! Néanmoins, les salles marcheront toujours. Mais il faut de grandes salles et des films en couleur. Or, la télé en couleur, ça ne sera pas extraordinaire, c'est trop petit. A Monaco, je l'ai vue. Les dominantes sont rouge et bleue. La difficulté est de faire des couleurs nuancées, de jolis gris ou de jolis marrons. Ils y arriveront ; la technique arrive à tout. Déjà, on construit des récepteurs avec des écrans de 70 cm. Mais je crois que le grand film, tel que « Ben Hur », attirera toujours les spectateurs, non parce que c'est un chef-d'œuvre de l'esprit humain, mais parce que c'est beau à voir... c'est du spectacle. Il y a des images, des mouvements admirables. Les Américains peuvent le faire ; nous ne le pouvons pas. Il y a trois ou quatre ans, mon ami Willy Wyler était de passage à Paris. Comme je lui demandais où il allait, il me répondit : « A Rome. » « Pour faire quoi ? » « Acheter des chevaux blancs qu'on fera courir pendant un an dans un cirque romain, pour ensuite les utiliser dans la course de chars de « Ben Hur. » Comment voulez-vous que nous les imitions ? « Ben Hur » a dû coûter une dizaine de milliards... Avec raison, on protège Citroën contre Cadillac. Certes, le film est protégé par un impôt « ad valorem », lequel est calculé sur son poids de pellicule. C'est-à-dire que « Ben Hur » paie le même prix que n'importe quel autre petit film... au poids. Il serait plus juste de mettre un impôt sur la recette du film, qui est sa vraie valeur. D'autre part, ce qui est injuste, c'est qu'on ne touche aucune aide au cinéma sur les films qui ont plus de cinq ans.

Cahiers « La Femme du boulanger » a-t-il été tourné entièrement en décors naturels ?

Pagnol Ah non, il a fallu utiliser le studio. Je vais vous dire pourquoi, c'est une chose intéressante. Raimu ne pouvait pas jouer une longue scène en extérieurs. Le vent le gênait ! Un arbre vrai le gênait ! Et il était meilleur à 21 heures que dans la journée. C'est qu'il jouait au théâtre depuis 30 ans. Aussi a-t-il fallu recopier les troncs de platanes qui se trouvaient près de la terrasse du café. Le résultat d'ailleurs était remarquable. C'était l'œuvre d'un de nos maçons. En fait, tous les plans moyens et rapprochés ont été réalisés sur nos plateaux à Marseille.

Cahiers Mais « Angèle » fut entièrement filmé en extérieurs ?

Pagnol Oui... On avait même retiré, dans la ferme, le plancher du premier étage pour mettre des projecteurs.

Cahiers Les passages marseillais sont également tournés en extérieurs ?

Pagnol La caméra était dans une camionnette. Comme nous tournions les



«César»: Maupi, Robert Vattier, Alida Rouffe, Milly Mathis, Pierre Fresnay, Dullac, Raimu.





«La Prière aux étoiles» : Julien Carette et Josette Day.

plans en muet, c'était facile à faire.

Cahiers Mais la scène de la chambre, à Marseille, quand Fernandel va retrouver Oranne Demazis ?

Pagnol On avait construit cette chambre dans la ferme. C'était en 34.

Cahiers Vous aviez déjà vos studios à ce moment ?

Pagnol Non, pas encore. Je disposais seulement d'un tout petit studio qui était dans la cour du laboratoire. Les pompiers nous prêtaient leur cour pour bâtir des décors en plein air. Quelle époque ! C'est comme pour l'inondation de la ferme dans « Angèle ». Imaginez un pays qui, à vingt kilomètre à la ronde, n'a pas une goutte d'eau. On avait fait venir un camion-citerne. Il y avait une montée très dure. Tout à coup, le chauffeur du camion arrive, en courant : « Monsieur, venez vite ; la citerne s'en va ! » Il a fallu nous y mettre à quarante pour pousser cette énorme chose, pour monter jusqu'au sommet du col et inonder la cave. Le petit bébé, dès qu'il a vu l'eau passer sous la porte, a poussé des rugissements... Ça a duré vingt ans, tout ça, jusqu'à la guerre. Après, j'ai tourné encore deux ou trois films, « La Belle Meunière », « Naïs », « Manon des Sources », « Les Lettres de mon moulin », mais ce n'était plus la même chose. Il faut être jeune pour ce métier. J'habitais dans les studios. On mangeait à la cantine, tous les jours. Quand on tournait, c'était une immense tablée. Il y avait les acteurs, les techniciens, les machinistes. On discutait du travail de l'après-midi. Moi, je leur répétais : « Mes enfants, ne vous inquiétez pas, si ce n'est pas bon, on refait. » Ça ne coûtait rien, pratiquement, de refaire : ça ne coûtait que de la pellicule. Et puis, les studios, qu'ils tournent ou qu'ils ne tournent pas, nous coûtaient la même chose : 1 500 000 F par an. Aussi pouvait-on construire des décors et les conserver. Je plains les cinéastes d'aujourd'hui, car ils sont pressés par le temps.

Cahiers Cela vous permettait sans doute de beaucoup improviser...

Pagnol On ne risquait rien. On tournait, on projetait, on disait : non, ce n'est pas bon, et on recommençait. Les machinistes assistaient toujours aux projections, ils habitaient autour des studios ; notre cinéma était une chose familiale.

Cahiers C'est un peu en famille aussi qu'est né « César »...

Pagnol En 1928, en effet, j'avais décidé d'écrire une trilogie. Quand on a été professeur, on le reste toute sa vie. Je voulais donc une trilogie, comme les Grecs. Et puis, pour la troisième pièce, « César », je n'étais pas très content de ce que j'écrivais. J'hésitais. Or, un jour, Garcia, notre accessoiriste, vient me voir : « Les demoiselles Gaucherand, sur le Vieux Port, qui nous prêtent des meubles, ne souhaitent pas être payées. Elles sont adorables... L'aînée a 90 ans... Elle a quelque chose à vous dire. » Je suis monté sur le camion de Garcia et suis allé dans ce magasin. En me voyant, la plus jeune, qui devait avoir 70 ans, s'est écriée : « Ah, vous voilà ! » Puis, elle a crié : « Ma sœur, descendez, il est là,! Descendez tout de suite ! » Elle disait « vous » à sa sœur. L'autre arrive : « Que tu as bien fait de venir ! » Je ne la connaissais pas du tout... Elle continue : « Voilà ce qui se passe. Je connais « Marius » et « Fanny » par cœur. On m'a dit que tu vas écrire « César ». D'ici là, je serai morte. Alors, il faut que tu me le racontes. » Il y avait des fauteuils sur le trottoir. J'ai dû m'asseoir et inventer « César » pour faire plaisir à Mlle Gaucherand. Et c'est après que j'ai écrit la fin de ma trilogie.

Cahiers A l'époque, vous meniez de pair vos activités de producteur, de cinéaste...

Pagnol Je faisais tout : producteur, directeur des studios et des laboratoires, réalisateur, directeur des agences. J'avais trois ou quatre téléphones sur ma table de nuit. D'un côté, ça m'a empêché d'écrire, j'ai perdu beaucoup de temps ; de l'autre, ça m'en a fait gagner, parce que j'ai réalisé « La Femme du boulanger » pour faire marcher la boutique. Quelqu'un devait venir, en novembre, tourner dans nos studios. Or, il n'a pas pu venir. J'étais à la campagne, au repos, lorsque mon directeur de studio m'a appelé : « Tu dois faire quelque chose, sinon nous allons perdre 600 000 francs. » Je savais que quelqu'un d'autre devait venir en décembre, j'ai donc décidé de réaliser un petit métrage avec 15 pages de Giono qui est mon vieil ami. J'ai écrit le scénario en huit jours et je l'ai envoyé au petit Maupi. Comme c'était un petit film, j'avais songé à un petit acteur. Maupi me téléphone : « Mais tu es fou, c'est un rôle immense, un rôle pour Raimu. » Moi : « C'est un film de trente minutes ! » Lui : « Mais ça fait deux cents pages. » Alors, je l'ai envoyé à Jules, et il est venu tourner ça en vitesse pour occuper les studios. Sans cela, je n'aurais jamais fait ce film. Il faut être obligé. Même les grands génies, un homme comme Molière, on lui disait : « Le 15 du mois prochain, il faut quelque chose pour Sa Majesté, débrouillez-vous ! » Et c'est ainsi qu'il a écrit plusieurs de ses œuvres. Il faut avouer qu'il les avait déjà jouées au canevas, en province. Molière a écrit très tard. Et quand il s'est mis à écrire, il demandait à ses acteurs : « Qu'est-ce que tu disais, toi, là ? » Et l'acteur répondait : « Je disais ça. » « Ah, parfait ! » Il a écrit ses pièces après les avoir toutes rôdées, pour ainsi dire. On jouait beaucoup, dans ce temps-là, au canevas ; c'était la comédie italienne, la commedia dell'arte.

Cahiers Pourquoi n'avez-vous par terminé « La Prière aux étoiles » ?

Pagnol A cause des Allemands et de la pellicule. Il nous est arrivé un certain nombre de mésaventures. « La Prière aux étoiles » se composait de trois films. Pour tourner le premier, nous n'avions pas de pellicule. Or, on s'était mis à en fabriquer à Lyon. L'émulsion de cette pellicule était admirable, mais le support bougeait. Bref, on commence le film. Soudain, arrive le type qui dirigeait le cinéma en France, un Allemand : « Mais vous tournez un film ; nous allons le distribuer. » Je lui réponds : « Oh, vous savez, malheureusement, c'est manqué, on ne peut pas le projeter en public. » Pour me débarrasser de lui, je lui ai fait voir quelques bobines qui avaient bougé. Lui : « Mais alors, il faut les détruire. » Moi : « Mais très volontiers. » Il est venu assister à la destruction dans la cour du studio. Comme j'avais gardé les bonnes bobines, j'ai commencé à tourner le second film. Puis, j'ai reçu un coup d'arc dans les yeux, et je ne sais plus quel acteur est tombé malade. On a arrêté le film ; on n'a jamais pu le reprendre. Il me reste quelque part une copie du premier épisode qui était très bon ; il y avait d'admirables acteurs : Moreno, Pierre Blanchard, Josette Day, Charpin, Maupi, Line Noro...

Cahiers Et cette copie, vous n'envisagez pas de l'exploiter ?

Pagnol Oh non, la pellicule est prise par les champignons. C'est qu'il a été tourné en 1941.

Cahiers « Marius » est encore plus vieux.

Pagnol Mais « Marius » a été soigné. Le négatif a été traité. Tandis que « La Prière aux étoiles » a été réalisé avec de la pellicule de fortune.

Cahiers C'est dommage, car vos films peuvent parfaitement être revus aujourd'hui...

Pagnol C'est que je disposais d'acteurs extraordinaires. Alida Rouffe, par exemple, c'était une grande actrice. Elle était inconnue, parce qu'elle jouait toujours à Marseille. Elle ne voulait pas venir à Paris. Pendant qu'on jouait « Marius », elle a connu un triomphe. La presse disait : « C'est la nouvelle Réjane ». Croyant lui faire plaisir, je lui apportais les coupures de journaux : « Le Matin », « Le Journal », « Le Petit Parisien », etc. Or, elle avait épinglé au mur une autre coupure, celle-là du « Petit Marseillais ». « Il paraît, lisait-on, que notre concitoyenne Alida Rouffe obtient un gros succès à Paris. » Ces acteurs menaient une vie particulière. Ils faisaient de petites tournées et gagnaient 3 000 francs d'avant-guerre par jour. Accueillis comme des princes dans tous ces patelins, ils dînaient avec le maire ; c'était merveilleux. Ils ne souhaitaient pas venir à Paris... Il y avait Fortuné Cadet, qui était proche de Fernandel. Ils n'ont jamais connu la capitale. Moi, je suis allé chercher les miens à l'Alcazar. J'ai fait venir Delmont. Lui, c'était un mystère. Chaque fois que j'ai réalisé un film avec Delmont, les spectateurs me déclaraient : « Le meilleur, dans votre film, c'est le grand, le maigre. » « Vous voulez parler

de Delmont. » Et on me répondait par l'affirmative. Au film suivant, c'était encore la même question. Il y a trois sortes d'acteurs, ceux qu'on appelle par leur nom, ceux qu'on appelle par le nom de leur personnage et ceux qu'on n'appelle pas. Le pauvre Delmont, il est mort, tristement, à Cannes. Mais il avait quand même 75 ans, il n'est pas mort dans la fleur de l'âge. Il a toujours bien gagné sa vie et n'a jamais eu de dettes. Il était très bien dans « Le Secret de Maître Cornille » et dans « Regain », où il jouait le vieux forgeron.

Cahiers C'est un de vos films qui passe le moins.

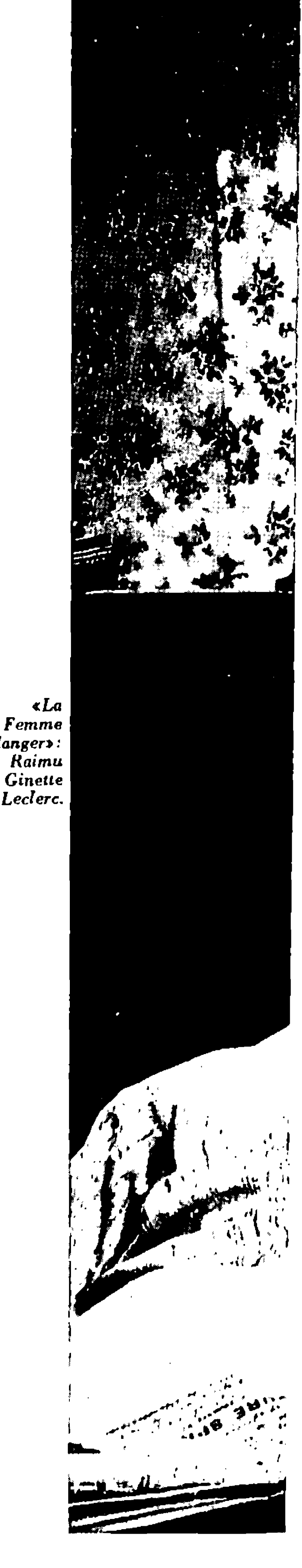
Pagnol On en a perdu le négatif, pendant la guerre, dans un déménagement. Heureusement, il y avait un contretype, mais sur lequel le son était décalé. En ce moment, De Bretagne s'occupe de le remettre en place. On va le ressortir. Il est regrettable que cette bande son soit abîmée parce qu'elle est fort belle. La musique était d'Honnegger... Je ne voulais pas qu'Arthur composât sa musique chez lui. Non ! Je connais le truc. Quand le film est fini, on fait un petit guili-guili qu'on colle dessus. Je ne voulais pas de ça. Je désirais qu'il travaillât à mes côtés. C'est-à-dire que quand je ne pourrais pas m'exprimer par la caméra, lui prendrait le relais par la musique. Il a passé deux mois avec nous dans la montagne, à tourner « Regain ». Et il écrivait sa musique en même temps que je tournais. J'écrivais moi aussi, d'ailleurs, car je n'avais pas écrit de scénario préalable. On travaillait tous les deux, le soir ; les machinistes jouaient à la belotte, le cuisinier préparait les andouillettes pour le lendemain. Il a composé une musique admirable : « Regain Symphonie ». Et c'est cette musique qui est tordue sur la piste. Ici, nous possédions un « lavande ». De ce lavande, nous avons tiré un contretype, puis des copies. C'est sûrement ce lavande dont nous ne nous étions jamais servi qui avait ce vice. Il datait de 1936. Il avait bougé. C'est la vie de la pellicule. Le développement ne s'arrête jamais. Vous avez beau rincer tout ce que vous voulez, il continue imperceptiblement... Mais le tournage, c'était le bon vieux temps. On a habité cette ferme quatre mois. Le cuisinier était un patron de restaurant, d'origine belge. Un jour, à la ferme, je vois qu'on avait écrit sur un mur, au charbon, une équation très complexe, l'équation de la mécanique des fluides. Je demande : « Qui s'amuse à écrire de telles choses ? » Et Léon, le cuisinier, me répond : « C'est moi ; vous savez, quand j'ai mal à la tête, je fais un peu de mathématiques. » Moi : « Mais où as-tu appris ? » Lui : « J'étais professeur de mathématiques à l'Université de Louvois. Officier d'artillerie, durant la guerre de 14, j'ai été blessé. On m'a envoyé à Marseille où j'ai été soigné par une charmante infirmière que j'ai épousée. Depuis, je demeure ici. » C'était un mathématicien remarquable. Et il faisait sauter les saucisses, fallait voir ça. C'était un homme adorable, Léon. Il vit toujours d'ailleurs, il habite la dernière ferme de Marseille, sous Notre-Dame-de-la-Garde.

Cahiers Comment êtes-vous venu au cinéma ?

Pagnol C'est Alexandre Korda qui m'a tout appris. Je n'avais jamais approché une caméra. C'était le début du parlant, en 1931. J'avais vu un très beau film, « Jean de la Lune », d'après Marcel Achard. Et les fâcheux qui médisaient du théâtre filmé ont été stupéfaits, parce qu'il est resté 24 semaines au Colisée, ce qui, à cette époque, ne s'était jamais produit. Je suis allé le voir six fois. Les Américains étaient contre le parlant. C'était la ruine pour eux. Naguère, leurs films faisaient le tour du monde. A partir du parlant, il a fallu les tourner en plusieurs langues. A Joinville, on a tourné « Marius » en trois langues. A la cantine, il y avait trois César, trois Marius. Les Suédois, les Allemands et les Français. L'ambiance était très joyeuse.

Cahiers Vous avez suivi et supervisé le tournage de « Marius »...

Pagnol Oui, parce que Korda était un homme intelligent, un grand metteur en scène du muet. C'est lui qui avait réalisé « Hélène de Troie ». Or, lorsque, pour la première fois, il m'a rencontré, il a été d'une franchise absolue : « Ils m'ont fait venir d'Hollywood pour tourner un film parlant. Le parlant, je n'y comprends rien. Toi, tu es un auteur dramatique, tu comprends la parole. On va faire le film tous les deux. Moi, je composerai les images, toi, le texte. C'est ainsi que j'ai appris le maniement de tous les appareils. Mais le son était une chose impossible. Les appareils du son se trouvaient dans une petite villa blanche, au fond des studios de Joinville. Tout le son était là-dedans. C'était un mystère. Le premier jour, il y a un ingénieur du son qui était, je ne sais pas pourquoi, au premier étage ; il disposait d'un vasistas. Il l'ouvre, et, en anglais : « On ne peut pas enregistrer la voix de Monsieur Raimu, c'est impossible. » Et il referme. C'était le maître. Alors, Korda le sonne et lui dit : « Tout à fait impossible ? » « Impossible. » « C'est dommage. » Réponse: « Oui, c'est dommage pour Monsieur Raimu. » Moi : « Non, c'est dommage pour vous, parce que Monsieur Raimu, on ne peut pas le remplacer, vous, oui. » Le patron du studio avait peur : « Ne parlez pas comme ça à ce technicien, il ne voudra plus rien faire. » Moi : « Mais il ne sait rien faire, il ne peut même pas enregistrer Raimu qui a déjà à son actif douze disques. » Avec les acteurs, c'était facile de tourner, parce que cela faisait trois ans qu'ils jouaient « Marius ». On pouvait commencer n'importe où. Les comédiens se mettaient en place, et on tournait une scène de cinq minutes. On la tournait trois fois, en changeant les appareils



«La Femme du boulanger»: Raimu et Ginette Leclerc.





«Marius»: Pierre Fresnay et Orane Demazis.

de place, et c'était fini. On travaillait dix minutes dans la journée. Mais il a fallu leur faire baisser le ton. Je les conseillais : « Faites attention, vous ne jouez que pour un seul spectateur qui est dans la caméra. Alors, ne criez pas comme au théâtre. » Au théâtre, jouer la comédie est difficile : il faut porter la voix et avoir l'air naturel. Tandis qu'au cinéma, il n'y a qu'à avoir l'air naturel. On peut parler comme je parle en ce moment. Il faut apprendre, c'est la grande difficulté de ce métier... Enfin, le cinéma va revivre sous la forme de la télévision, à mesure que les écrans grandiront, et puis aussi grâce aux grandes salles. On ira au cinéma comme autrefois on allait à l'opéra. En smoking ! Mais pour cela, il faudra que le prix des films cesse de croître. C'est effrayant. Il reste la solution du 16 mm. Car, pour le 35, on est obligé de prendre l'équipe minimum. C'est normal, il faut faire travailler tous ces techniciens, mais ça coûte un prix fou.

Cahiers Y a-t-il un film que vous aimeriez refaire ?

Pagnol Il n'y a pas de film entier que je voudrais refaire. Des scènes, oui ! Il faut avouer que, si mes amis de la distribution ne m'avaient pas enlevé des mains mes films, aucun ne serait jamais sorti. Je voudrais encore tourner un film, mais il coûterait une fortune. Je l'ai écrit, il y a très longtemps. Il s'appelle « Le Premier Amour ». C'est un film préhistorique qui raconte l'invention de l'amour. Seulement, il faut avoir à sa disposition des tribus préhistoriques ! C'est une histoire très simple, l'invention de l'amour. C'est le type qui, dans la tribu où tout était en commun, a déclaré : « Je veux cette fille. Que personne n'y touche. » On a cru qu'il était fou. Mais voilà, l'amour, c'est le choix. Peut-être est-ce ainsi qu'est née la civilisation ? Mais les vieux de la tribu l'ont trouvé dangereux car, dès lors, allaient se constituer des tribus à deux qui risquaient d'être rapidement dévorées. Ils le chassent. La fille le suit. Et quand ils sont seuls, ils deviennent intelligents. Et pour elle, il ira chercher le feu.

Il faut que cela ne soit pas ridicule. Il faut construire des maquettes. J'ai déjà exécuté des plans pour ce film, puisque j'y songe depuis bientôt trente ans. De temps en temps, j'y travaille. Je me dis : « Un de ces jours... » Mais, bien sûr, ce sera mon dernier film !

Cahiers Il existe dans votre œuvre un personnage un peu différent des autres, c'est la femme du boulanger. Et ce, pour deux raisons, d'abord parce que vous avez pris une actrice qui n'était par Marseillaise, qui était marquée par des emplois très caractéristiques, disons de femme légère parisienne, et ensuite parce que le personnage apparaît très peu et ne parle pratiquement pas.

Pagnol Eh bien, voilà ! Je pensais avoir Joan Crawford. Un producteur américain me l'avait promise. Alors, j'ai écrit le rôle en fonction d'elle... La femme du boulanger, on ne sait pas d'où elle vient. Et si elle parle peu, c'est parce que Mme Crawford parlait assez mal le français. Elle dit 144 mots, pas plus. Et puis, au dernier moment, je n'ai pas pu l'avoir, et j'ai pris Ginette Leclerc.

Cahiers Et « Le Schpountz » ?

Pagnol C'est une histoire vraie. Nous avons connu un tel personnage, pendant la réalisation d' « Angèle ». C'était un pauvre garçon qui était monté nous voir tourner. Les machinistes l'avaient persuadé qu'il était Charles Boyer. Ils lui avaient même signé un contrat. Et un jour on a vu arriver ce pauvre type au studio de Billancourt. Il est allé dans le bureau de Richebé : « Je viens pour jouer le rôle promis, celui que Charles Boyer ne peut pas jouer. » Richebé a cru qu'il était fou. Il a vite fait venir le concierge pour le réexpédier chez lui, billet de retour en main.

Cahiers Mais le mot « schpountz » ?

Pagnol C'est un mot russe. Je ne sais pas ce qu'il veut dire. Willy, qui était d'origine slave, disait toujours lorsqu'il le voyait arriver : « Tiens, voilà encore le schpountz. »

Cahiers Vous avez tourné très vite un film comme « Jofroy » ?

Pagnol Je l'ai tourné pour essayer un système sonore que Philips avait spécialement conçu pour moi, Western Electric et R.C.A. revenant trop cher. C'est sans doute le premier film néo-réaliste. Il n'y a pas un acteur professionnel. Vincent Scotto était un compositeur de chansons. Blavette fabriquait des boîtes de conserves... Et Poupon. Vous ne l'avez pas connu. C'est lui qui a écrit cette célèbre chanson, « Je sais que vous êtes jolie ». Mais il était paresseux. Il ne voulait pas venir tourner. Un jour, Diamant-Berger me proposa de l'engager pour tourner « Les Grands ». Il avait droit au haut de l'affiche. Or, Poupon refusa, prétextant un contrat avec moi. C'était faux. Et comme il était à Bandol, je me suis occupé de son contrat avec Diamant-Berger qui lui offrait 100 000 francs. Je vous parle de 1936. Je téléphone à Poupon : « J'ai trouvé l'Amérique pour toi : tu vas tourner « Les Grands » pour 100 000 francs. » « Oh, merci, Marcel. » Il pleurait presque au téléphone. Soudain : « Mais c'est pour quand ? » « Dans un mois. » Lui : « Ecoute, les premiers shorts arrivent à Bandol. Tu ne peux pas remettre ça au mois d'octobre ? » Bien que démuni, il n'a pas voulu jouer... C'était un chic type. Il est mort, en prenant froid, en tournant avec Jacqueline Audry et Pierre Laroche. On était en hiver, et le film se déroulait en été. Il tenait le rôle d'un paralytique. On lui versait sur la tête de l'eau glacée pour suggérer la transpiration. Le soir, à Bandol, il a débouché une bouteille de champagne glacé. Dans la nuit, il est mort de congestion. Il était déjà mort une fois, c'était extraordinaire. Un jour, à table, il se trouve mal. On l'emporte au lit. Le docteur accourt et constate qu'il avait une ceinture de flanelle trop serrée. Il avait oublié de l'enlever. Quelques minutes après, il redescend dîner.

Cahiers Et le cinéma aujourd'hui ?

Pagnol La Nouvelle Vague, jusqu'ici, n'a rien fait de nouveau. Elle a fait ce qu'on fait lorsque l'on apprend. Il y a des choses très bien, mais non construites. Et puis, les jeunes ont employé une expression qui contredit toute leur doctrine, celle de la caméra-stylo. Ce n'est pas le stylo de Monsieur Mauriac qui écrit ses livres. Vous avez mille fois raison, la caméra, c'est un stylo, ce n'est donc qu'un outil. Rien ne sort de la caméra elle-même. Il faut y mettre ce qu'il faut, avec un metteur en scène qui sache choisir et diriger les comédiens. Nombreux sont ceux qui croient que la technique crée le film. Erreur ! Ce qui est difficile, c'est de savoir choisir ses plans... Cela dit, il n'y a pas d'art en dehors des lieux communs, pas de poèmes en dehors des couchers de soleil et des sérénades. C'est très facile de faire quelque chose d'original avec un clarinettiste pédéraste, amoureux fou du contrebassiste. Malheureusement, il y a des lois formelles qui sont aussi fixes que nos doigts de pied.

Cahiers Mais ne faut-il pas que chacun les retrouve soi-même ?

Pagnol Les retrouve et les interprète à sa façon. C'est le ton qui importe dans les œuvres d'art. « Les 400 coups », c'était bien. Truffaut est un garçon de valeur. Il va faire des films classiques, très rapidement. C'est un homme de talent et de tempérament. Chabrol tourne, je crois, maintenant, des films du genre James Bond. C'est bien ! Il va apprendre son métier, le métier du cinématographe, le métier dramatique. Car le grand art, c'est l'art dramatique.

Cahiers Vous avez directement écrit pour le cinéma « Manon des Sources ». C'était là reconnaître que le cinéma est un art majeur...

Pagnol Non, puisqu'il n'était un art majeur que lorsque j'écrivais le scénario. En effet, de ce récit, on pouvait tout aussi bien tirer un roman qu'une pièce ou un film.

Cahiers Prenons le cas de Welles, pour « Citizen Kane », par exemple : il en est à la fois auteur-réalisateur et... acteur.

Pagnol C'est quand il a conçu son film qu'il a été auteur. Il aurait pu le faire jouer par un autre, un autre aurait pu le réaliser. On est un auteur quand son sujet est au point.

Cahiers N'est-ce pas lorsqu'on écrit les dialogues que l'on fait tout ?

Pagnol Le plus important, c'est de créer les personnages.

Cahiers Lorsque vous improvisiez, vous n'étiez pas « auteur » à ce moment-là ?

Pagnol Oui ; mais non pas parce que je tournais, mais parce que j'avais pensé ce que j'allais tourner. C'est la création de ce que l'on va tourner qui fait que l'on est un auteur. Pour le festival de

Cannes, où l'on montre des films de tous prix, de toutes longueurs, de toutes catégories, il faudrait que l'on donne un sujet de 20 minutes à tourner à 30 réalisateurs. Là, on aurait un peu de cinéma. Là, on verrait un peu ce qu'est un metteur en scène. La télévision devrait faire la même chose avec un petit acte de Courteline. Pourquoi pas ?

Cahiers Que pensez-vous de Sacha Guitry cinéaste ?

Pagnol Guitry, c'est du théâtre photographique. On aurait pu le réaliser mieux. Seulement, il faut savoir que Sacha tournait en 7 jours, aux Variétés. C'était très bon, mais si cela avait été fait en studio, les effets auraient pu être soulignés. Si on met la caméra dans le trou du souffleur, beaucoup d'effets sont perdus, parce qu'il y a des choses qu'il faut dire en gros plan. C'est merveilleux de pouvoir isoler une tête sur un écran. Pas seulement parce qu'on la voit, mais parce qu'on ne voit plus les autres. Ce qui est lamentable au théâtre, c'est la soirée mondaine, où il y a 25 personnes qui sont réunies ; deux parlent au premier plan et les autres font des grimaces. Au cinéma, on prend les deux acteurs en premiers plan. Sans plus.

L'art dramatique, c'est unique, malgré tout. J'ai toujours voulu tourner « Œdipe Roi ». Si j'avais les comédiens, je le tournerais. C'est la plus belle pièce d'art dramatique jamais écrite ; la plus terrible, le plus grand roman policier, le plus poétique. C'est d'une prodigieuse simplicité ; il y a une angoisse continuelle. Ce type qui cherche... D'autant que le prologue vient de lancer un avertissement : « Attention, il cherche un criminel, et le criminel, c'est lui. » Surtout ne gardez jamais de secret pour le public dans une histoire. De petits secrets, de petites surprises, oui, mais pour le grand secret, il faut le prévenir.

Cahiers Hitchcock et Brecht ont dit la même chose.

Pagnol Bien entendu ! J'ai dû écrire cela, il y a trente ans, dans « Les Cahiers du Film ». Pas de secret pour le public, jamais ! J'avais donné cet exemple. Au Théâtre de l'Atelier, Charles Dullin entre en scène et se promène. Pendant quatre minutes... A la quatrième minute, on le siffle ! On nous prie d'attendre : au bout de cinq minutes, quatre types sortent des coulisses et le tuent. Nous ne marchons pas ! Autre version. Quatre types annoncent qu'ils vont assassiner Dullin et se cachent. Dullin arrive et se promène un quart d'heure... C'est ça le vrai suspense. Et ce n'est pas du cinéma, c'est de l'art dramatique. Le cinéma n'en sera que la traduction. Disons donc que son scénario écrit, Chabrol pourrait ne pas le mettre en scène, il sera quand même un auteur, car son œuvre existe déjà !

(Propos recueillis au magnétophone, en avril 1965, relus par Marcel Pagnol.)



Vincent Scotto dans « Jofroi ».



Cinématurgie de Paris

par Marcel Pagnol



MARCEL PAGNOL AVEC JEAN GIONO.

Le texte qui suit constitue la préface du livre de souvenirs que Marcel Pagnol vient d'achever d'écrire, et qui paraîtra aux Editions de Provence sous le titre : « César ». Nous tenons à remercier l'auteur de nous avoir autorisé à en publier les deux premiers chapitres, sous le titre : « Cinématurgie de Paris », dont Marcel Pagnol s'explique ainsi : « Ce titre, un peu prétentieux, essaie de faire penser le lecteur à la célèbre « Dramaturgie de Hambourg ». Non point que l'auteur se croie un nouveau Lessing, mais il dit clairement ce que j'ai voulu faire et c'est sans doute la meilleure justification d'un titre ».

chapitre I

La première invention de l'homme, celle qui est à la base de toute la civilisation, c'est certainement le langage.

Le langage, c'est le moyen de communiquer sa pensée aux autres hommes, et de la confronter avec la leur.

Mais la parole meurt à mesure qu'elle naît, et pendant sa très courte vie elle ne pouvait franchir que de faibles distances.

La nécessité de transmettre des idées et des sentiments à travers la distance et le temps fit naître une invention nouvelle : l'écriture.

La première écriture fut très certainement l'écriture idéographique, c'est-à-dire le dessin, ou plutôt la gravure.

Il nous est impossible de savoir comment le premier parleur exprima, par des sons, l'idée de « lion » : il est toutefois permis de supposer qu'il imita de son mieux un rugissement.

Mais nous savons que le premier scripteur, pour conserver cette idée à travers le temps et la distance, grava sur un galet poli le mufle du roi des animaux.

Cette écriture était en somme une nouvelle langue écrite. Parce qu'elle n'avait aucun rapport avec la langue parlée, elle pouvait être comprise par toutes les tribus, mais il me semble que l'adjectif idéographique la qualifie fort mal, parce qu'elle est fort peu capable de fixer ou de transmettre des idées. Elle ne peut écrire que des faits, et il lui est même très difficile de fixer leurs rapports entre eux.

Certes, il arrive qu'un petit croquis en dise plus long qu'un grand discours, mais l'on ne peut imaginer une édition idéographique de la Critique de la Raison Pure, d'Andromaque, ou d'un manuel de droit fiscal.

C'est pourquoi l'idéographie dut un jour céder la place à l'écriture phonétique, dont nous reparlerons plus loin, mais elle ne disparut pas entièrement : elle survécut dans les enseignes des boutiques, dont l'usage cessa lorsque tout le monde sut lire. Elle survit encore petitement avec ces flèches qui indiquent la sortie, dans les dessins humoristiques sans légende, dans les graffiti des escaliers de service, et parfois dans les vespasiennes... On la croyait définitivement condamnée à ces très modestes usages, lorsqu'à la fin du siècle dernier deux découvertes scientifiques conjuguées la ressuscitèrent, et lui assurèrent une éblouissante renaissance.

En effet, en 1829, Niepce et Daguerre inventèrent la photographie, c'est-à-dire la machine à copier les images réelles en une fraction de seconde, ce qui eût grandement allégé le travail des ouvriers idéographes.

Puis, en 1895, ce fut le miracle : les frères Lumière inventèrent le cinéma. C'est-à-dire qu'aux images immobiles, qui étaient le seul moyen d'expression de cette écriture, ils ajoutèrent le mouvement dans une suite d'images.

L'antique idéographie, merveilleusement enrichie, se mit à raconter des histoires, et le cinéma muet, pendant quarante ans, fut la première et la plus commune distraction des foules.

Il trouva des acteurs tout prêts, et même un stock d'œuvres toutes prêtes qu'il allait pouvoir imprimer et diffuser : les mimes et les pantomimes, qui étaient depuis des siècles la forme muette du théâtre : il devint, avec un grand succès, leur éditeur.

De l'écriture idéographique, il avait tous les avantages.

Le premier, c'était d'être une écriture internationale.

Le second, c'était son impuissance à exprimer des idées précises ou des sentiments nuancés. Il permettait ainsi la collaboration du spectateur, qui lisait le film selon son humeur, sa culture, sa sensibilité personnelle.

Mais les défauts de la vieille idéographie, le manque de précision, l'impossibilité d'exprimer des rapports d'idées, de sentiments, ou de personnages, forcèrent le film muet (si fier pourtant d'être muet) à capituler : il emprunta très vite (et très humblement) les petits signes de l'écriture phonétique, et il imprima, en blanc sur noir, des sous-titres, qui étaient l'aveu de son impuissance.

Cet art infirme a disparu et il est peu vraisemblable qu'il renaisse jamais. Cependant, nous verrons plus loin que son existence n'a pas été inutile. S'il n'a pas laissé beaucoup d'œuvres dramatiques d'un grand intérêt, il a inventé et mis au point une très précieuse technique de l'utilisation de l'image, qui complète et précise le Verbe. Il a créé de toutes pièces des appareils, des machines, des procédés, des techniques qui ont permis la naissance et le triomphe du film parlant.

Revenons maintenant en arrière, à l'invention de l'écriture phonétique, la nôtre.

Nous ne savons ni le lieu ni la date de sa naissance, et de véritables savants ont échangé à ce sujet de retentissantes invectives, au moment de l'affaire de Glozel, au cours de laquelle deux clans d'archéologues s'affrontèrent devant les tribunaux ; l'affaire fit grand bruit, jusqu'à intéresser une jeune personne dont la curiosité était plus grande que la vertu. Comme elle me demandait des éclaircissements sur la naissance de notre écriture, j'improvisai un conte à son usage.

Un jour — il y a des milliers d'années — deux sculpteurs égyptiens étaient en haut d'un échafaudage, qui montait en spirale autour d'un obélisque. Ces deux sculpteurs étaient fort occupés à graver dans la pierre dure une épitaphe publicitaire pour un Pharaon mort depuis six mois.

On voyait bien que c'étaient des Egyptiens, parce qu'ils avaient les épaules beaucoup plus larges que le derrière, il y en avait un plutôt vieux, avec une barbe grisette ; l'autre était jeune et rasé de frais.

Le jeune sculpteur, qui venait de graver, d'un trait sûr, un étonnant dessin obscène pour symboliser la fécondité du défunt, se tourna vers son compagnon, et lui demanda (en égyptien) :

— Qu'est-ce que je fais, maintenant ?

Le maître déplia un papyrus, chercha un instant, et lui répondit, d'un ton sans réplique :

— Maintenant tu vas graver un lion.

Le jeune sculpteur parut inquiet.

— Pourquoi un lion ?

— C'est le courage de l'auguste défunt.

Le jeune sculpteur, consterné, se grattait le sommet du crâne, que le soleil d'Egypte faisait fumer. Et tout à coup, déposant son burin et sa massette, il leva les bras au ciel dans une crise de désespoir.

— Encore un lion ! Toujours des lions ! Des lions sur chaque tombeau, sur chaque temple, sur chaque obélisque ! Et les lions, moi justement, je ne saurai jamais les faire ! Je réussis très bien les femmes nues, avec de beaux tétons pointus ; je n'ai pas de rival pour les glaives, les balances, les vieillards, les brouettes, mais les lions, je n'en sors pas. C'est à cause de ces lions, qu'on me met à la porte de tous les chantiers. Le corps, à la rigueur, ça peut aller encore, mais c'est quand il faut que je grave ce gros paquet de poils qui couronne leur tête. J'ai beau m'appliquer, ça fait pitié. Plus je fignole, plus ça s'embrouille. A la fin, on ne peut pas savoir si j'ai fait un lion ou un frottadou, comme ils diront plus tard en Provence, dans dix mille ans, quand ils s'en serviront pour laver la vaisselle. Encore un lion, ça me décourage. Je ne le fais pas. Ils ont trop de poils, et je ne suis pas le douanier Rousseau.

A ces mots, le maître le regarda d'un air pensif, et déplia de nouveau le papyrus, puis il dit en égyptien :

— Sur les plans du dessinateur, et sur le devis que j'ai fait, il y a bel et bien un lion, et tu dois le graver maintenant. Nous n'avons pas le droit de le couper. Si nous commettions un tel sacrilège, nous aurions les pires ennuis. L'âme du Pharaon défunt nous accablerait de malédictions durables, sans parler de son fils, qui nous ferait au moins écorcher vifs.

A ces mots, prononcés pourtant sur un ton paisible, le jeune sculpteur trembla d'abord de tous ses membres ; mais peu

à peu son visage se recomposa. Enfin il dit d'une voix rassurée :

— Bien. Je ne graverai pas l'image d'un lion. Mais l'idée de lion y sera tout de même, et le devis sera exécuté.

Le maître à la barbe grisette haussa les épaules, reprit son burin et sa massette et se mit en devoir de terminer dans la dure pierre, les écailles d'un tout petit serpent, auquel il travaillait depuis deux jours. Comme il finissait la dernière, au bout de la queue, le jeune sculpteur l'appela, et lui dit :

— Regarde !

Dans le rouge porphyre de la colonne, il avait gravé, très profondément, les signes que voici : L I O N.

Le bon maître, à travers son teint basané, devint tout pâle. C'était un homme qui ne criait jamais. Mais, dans ses moments de colère, il parlait à voix basse avec une grande intensité.

Il murmura donc, avec une intensité effrayante, ces paroles précises :

— Ces lignes inutiles n'ont aucun rapport avec le roi des animaux. Il est même impossible de les considérer comme des traits préparatoires à un dessin futur. Il est donc indispensable de les effacer. Or nous ne possédons pas la gomme élastique, qui ne sera inventée que dans sept ou huit mille ans. De plus, sur cette pierre, et sur ces traits profondément gravés, elle ne servirait à rien. Il faut donc tout recommencer, et même acheter un autre obélisque. Tu ignores, mon pauvre enfant, qu'un obélisque vierge coûte un prix fou, et que dans notre devis, c'était la fourniture la plus chère.

Il prit un temps, et dans un chuchotement tragique il ajouta : Tu m'as ruiné. Le jeune sculpteur se mit à sourire. Il fit un pas sur les planches de l'échafaudage, qui plièrent gracieusement sous son poids, et il dit :

— Maître, mon bon maître, il n'est pas nécessaire d'effacer ce petit dessin géométrique, car il signifie, très exactement : LION.

— Mais où ? Quand ? Comment ? Pourquoi ? s'écria le maître.

— Pourquoi ? dit le jeune homme, parce que je le veux, parce que j'ai décidé que les deux premiers signes sonneraient comme LI, et les deux derniers comme ON. Ce qui fait LION.

— Mais, dit le maître, qui le saura ?

— Tous ceux qui l'apprendront, dit le jeune homme avec simplicité. D'ailleurs, vous le savez déjà et vous ne l'oublierez pas de sitôt. Prêtez-vous, mon bon maître, à une expérience décisive.

Alors, il lui montra du doigt les signes qu'il avait gravés, et il dit d'une voix capiteuse :

— Maître, que veulent dire ces signes dans mon esprit ?

— Ils veulent dire LION, dit le maître, mais c'est dans ton esprit d'imbécile.

— Dans le vôtre aussi, dit le jeune homme, puisque en les regardant vous avez prononcé le mot.

— Mais, s'écria le maître, triste idiot, graveur puéril, destructeur de devis, nous ne sommes que deux à connaître ce secret ridicule. Comment les autres hommes le sauront-ils ?

Le jeune sculpteur mit sa main droite sur son cœur, et dit d'une voix naturelle :

— Il est nécessaire, d'abord, de compléter ces quatre signes. Il faut en inventer — je le pressens — au moins vingt-quatre dont l'ensemble formera l'alphabet. Chacun de ces signes correspondra — parce que je le veux — à un son. Puisque nous sommes bien avec le Pharaon, je vais lui en parler tout à l'heure. Il ouvrira des écoles communales qui seront gratuites et obligatoires. Dans ces écoles, de jeunes hommes enseigneront aux enfants les 24 signes qui représenteront des sons. Ces signes n'auront naturellement aucun rapport avec les sons qu'ils traduisent, sauf les pensums, retenues, réprimandes, gifles et torgnoles que nous distribuerons aux enfants distraits. Entre les sons et les signes, ces tortures bienfaisantes serviront de liens, si bien qu'un jour tout le monde saura lire — et comme ces signes ne sont que des traits, il sera sans doute possible de les dessiner sur des planchettes, et tout le monde saura écrire. Venez tout de suite avec moi demander audience à notre Pharaon et notre civilisation fera un bond prodigieux.

— J'aimerais mieux, dit le bon maître, que tu y ailles tout seul, car ce bond prodigieux, c'est peut-être toi qui vas le faire dans le bassin des crocodiles. Il est donc nécessaire que je te survive pour propager secrètement ta grandiose invention.

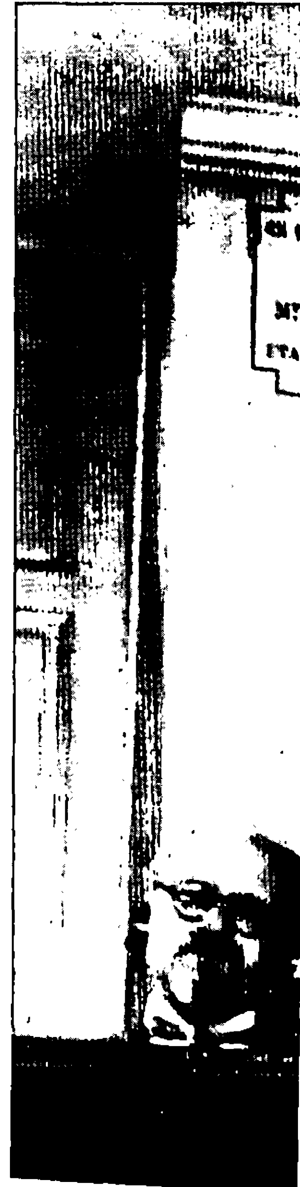
— J'irai donc seul, dit le vaillant jeune homme, et il se laissa glisser jusqu'au sol.

Que se passa-t-il ensuite ? Fut-il dévoré par les crocodiles ? Nous n'en savons rien, mais l'écriture phonétique venait de naître, et elle allait transformer le destin de l'humanité.

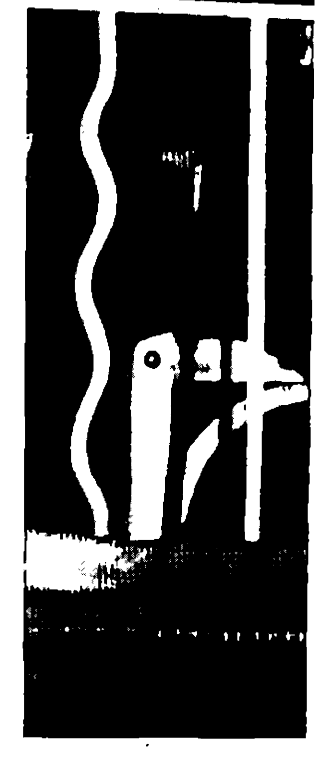
Le grand avantage de ce système de signes, c'est qu'il écrit non point les pensées ou les images, mais la langue même que nous parlons, et qu'il a permis d'en traduire tous les perfectionnements. D'autre part, parce qu'il n'employait que peu de signes, il permit l'invention de l'imprimerie.

Au contraire de bien des gens, il me semble que cette invention n'est pas un miracle. L'idée même en existait depuis fort longtemps, et les Grecs ni les Romains n'avaient attendu Gutenberg pour imprimer leurs sceaux et leurs cachets sur leurs lettres confidentielles. De même la frappe de pièces ou de médailles n'était rien d'autre que de l'impression, au sens propre du mot. Le génie de Gutenberg fut d'assembler divers sceaux sur lesquels étaient gravés les signes phonétiques. Le cycle était donc achevé, notre civilisation était née.

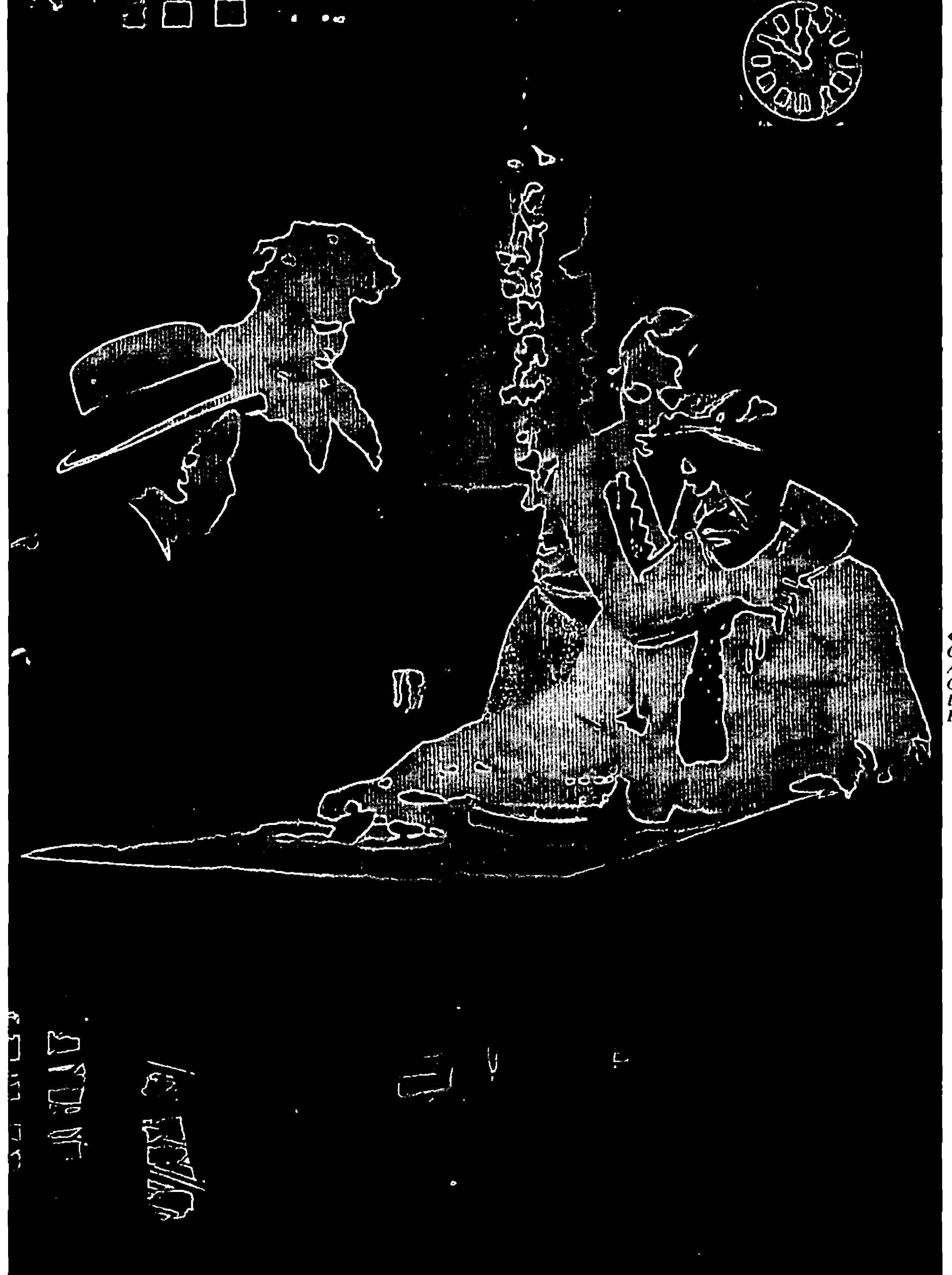
L'écriture phonétique est une réussite totale, un moyen d'expression parfait pour toutes les idées qui n'ont pas besoin d'être parlées, pour les grands livres, qu'on ne lit pas à haute voix :



Robert Vattier, André Bervil, Raymond Pellegrin, Blavette, Fernand Sardou, Arius, Julien Maffre dans «Manon des Sources».







«Fanny»: Charpin, Alida Rouffe, Orane Demazis et Raimu.

Le timbre de Sarah Bernhardt elle-même ne peut rien ajouter à certaines écritures, qui traduisent le plus pur et le plus clair de l'esprit des hommes.
— La somme des trois angles d'un triangle est égale à deux angles droits.
— Tout corps plongé dans l'eau reçoit une poussée verticale et dirigée de bas en haut égale au poids du volume d'eau qu'il déplace.
— Quiconque cause à autrui un dommage est tenu de le réparer.
— Ainsi que le cercle, étant présenté à un point lumineux, donne par son ombre toutes les courbes de second degré, de même les cinq paraboles divergentes donnent par leur ombre toutes les courbes du troisième degré (Newton).
— Plumirae leges, pessima Respublica (Tacite).

Ainsi la plus haute et la plus noble fonction de l'écriture phonétique, c'est celle qu'elle remplit le mieux. Le penseur, le mathématicien, le médecin, le juriste écrivent plus complètement et plus précisément qu'ils ne parlent. Il est facile de remarquer qu'un théorème, une loi physique, un principe de droit, si, pour la première fois, on les entend, ne seront pas compris. Le son d'une voix les trouble, comme un étang le poids d'une pierre : le disciple ouvre vite son livre, il cherche la page et la ligne, il pose son front sur ses mains. Il se tait, son visage s'éclaire : les petits signes noirs, nés de l'esprit des hommes, viennent de porter à un homme le message de la pensée. C'est ainsi qu'éternellement la science des maîtres passera dans le cœur des disciples, dans un grand silence attentif, comme cette huile rousse de mes collines qui coule du pressoir dans la jarre, par un long fil d'or immobile, sans faire de bulles, sans faire de bruit.

Cependant, l'humanité, en général, n'a pas que des idées. Elle a aussi, et sans aucun effort, des sentiments.

Le poète du temps jadis, l'aède, chantait et jouait ses poèmes sur la place publique. Il est probable que par les mots, le chant et la mime, il donnait aux auditeurs-spectateurs toute son émotion. Mais ce procédé de transmission ne pouvait lui assurer une gloire mondiale, ni éternelle.

D'abord, il ne chantait qu'en un seul endroit à la fois, et le nombre de ses auditeurs était limité par un cercle dont le rayon ne pouvait dépasser la portée de la voix de l'auteur-acteur.

D'autre part, son œuvre mourait à mesure qu'elle naissait ; elle était, chaque jour, à refaire.

Or, l'aède ressentait déjà, et sans doute avec force, ce désir de gloire universelle et éternelle qui dévore les nuits du véritable écrivain.

Dès qu'il eut appris l'alphabet, il vendit sa lyre pour acheter des plumes et, de chanteur ambulant, il se fit écrivain assis. C'est alors que naquit la littérature, que l'on appelle aussi : les Belles Lettres.

L'aède, la plume à la main, vit du premier coup que l'écriture n'exprimait que les idées. Or, les idées, les aèdes n'en ont pas beaucoup, et le public n'en est pas spécialement friand. L'aède voulait exprimer l'amour, la colère, la pitié, la luxure, la gourmandise, c'est-à-dire les passions : c'est dans ce but qu'il essaya de perfectionner l'art d'écrire.

Il le compléta d'abord graphiquement, c'est-à-dire par de nouveaux signes. Je lui attribue sans hésiter le point de suspension et le point d'exclamation. Nous savons bien qu'il n'y a pas de point d'exclamation dans les traités de géométrie ni dans le code civil. Il inventa peut-être aussi la virgule, le point et virgule, et certainement la rime, qui n'est pas autre chose qu'un signe de ponctuation pour l'oreille.

Puis, ayant enrichi, autant que faire se pouvait, la graphie, l'aède insatisfait inventa le style.

Le style, c'est une façon d'écrire calquée sur la façon de penser d'un aède. C'est aussi un ensemble de procédés et de « trucs » qui ont pour but de compléter l'écriture : il y a des tournures de phrases, des emplois de mots, qui sont aussi conventionnels qu'une lettre. Les grands écrivains, tour à tour, ont fabriqué leur style, pour dire ce qu'ils avaient à dire. Et le style est si bien le complément indispensable de l'écriture, que l'on dit d'un écrivain « il écrit bien », et parfois même, on a dit, au lieu de « style », « l'écriture ». Ce sont les stylistes les plus fervents : les frères Goncourt, qui ont inventé — et baptisé — « l'écriture artiste ».

Ainsi, l'ensemble des écrivains, et chaque écrivain en particulier a travaillé à compléter l'écriture phonétique. Il nous reste dans la littérature de tous les temps et de tous les pays, de très nombreux exemples de réussite, que nous appelons chefs-d'œuvre.

Et cependant, malgré les efforts de plusieurs siècles, tous ces chefs-d'œuvre sont incomplets, c'est-à-dire qu'ils ne rendent pas entièrement les pensées ni les sensations de l'auteur à cause de l'imperfection du moyen employé.

Voici, pour notre écriture, quelques difficultés insurmontables.

Beaucoup de sons ne peuvent être fixés sur le papier, malgré le grand nombre de lettres, de signes et d'associations de lettres que nous employons.

Des expressions comme « un coup de sifflet », « un cri », « un aboiement », sont extrêmement vagues, et pour ainsi dire schématiques. Il y a des millions de cris et d'aboiements de chiens. Si je voulais décrire l'aboiement que précisément je viens d'entendre dans la cour, sous les platanes des studios, et vous en donner l'exacte sensation, je pense qu'une vingtaine de pages me seraient indispensables.

Si je m'y appliquais et si le lecteur avait la patience de les lire, nous serions ensuite d'accord pour reconnaître que l'effort de l'écrivain et celui du lecteur auraient considérablement dépassé l'importance du résultat.

De même, l'écriture phonétique n'a jamais pu noter le rire, autrement que par « Ha ha ! », « Hi hi ! » et « Ho ho ! » ce qui est nettement insuffisant ; elle n'a jamais pu transmettre l'intonation, ni l'accent d'une phrase, ni la vitesse, ni le rythme du récit.

Quant aux images, elle fait penser à l'araignée qui, armée d'un seul fil, tourne autour de la proie avec une agilité fiévreuse et doit en faire cent fois le tour pour la maitriser.

Dans une page admirable, Marcel Proust, réduit au seul moyen dont il disposait, la mince et filiforme écriture phonétique, nous a fait un aveu significatif à propos d'un éclat de rire du baron de Charlus. Voici la citation : « Monsieur de Charlus, avec un sourire compréhensif, bonhomme et insolent, répondit : « Mais voyons ! Cela n'a aucune importance ici ! » Et il eut un petit rire qui lui était spécial — un rire qui lui venait probablement de quelque grand-mère bavaroise ou lorraine, qui le tenait elle-même, tout identique, d'une aïeule, de sorte qu'il sonnait ainsi, inchangé depuis pas mal de siècles, dans les vieilles petites Cours d'Europe et qu'on goûtait sa qualité précieuse comme celle de certains instruments anciens devenus rarissimes ».

Soudain, malgré la virtuosité de cette description, Proust se décourage et il ajoute brusquement : « Il y a des moments où, pour peindre complètement quelqu'un, il faudrait que l'imitation phonétique se joignît à la description ».

Il me semble que, pour la première fois, ce très grand écrivain n'a pas choisi le mot juste : il a écrit « phonétique » ; il voulait dire évidemment « phonographique », car la phonographie, depuis 1885, avait repris le problème à sa base.

Ce nouveau moyen de fixation n'utilisait aucun signe conventionnel, et il rendit possible l'enregistrement immédiat des voix, avec leur timbre, leur rythme, leurs intonations, leurs nuances, ainsi que les sons et les bruits, que l'écriture n'avait jamais pu que suggérer...

C'est ainsi que le mariage de l'idéographie, sous sa forme cinématographique, et de l'écriture phonétique, sous sa forme phonographique, nous a donné le film parlant, qui est la forme presque parfaite, et peut-être définitive de l'écriture.

Telle est la base de la théorie qui fut si malgracieusement accueillie par la presse et les cinéastes de 1933. Je constate aujourd'hui que la nouvelle génération parle avec beaucoup d'autorité de la « caméra-stylo ». Cette expression m'enchante, car d'un « stylo » on ne peut tirer rien d'autre que de l'écriture.

Ce préambule un peu long était nécessaire pour mettre à sa place le nouvel Art. Ses tenants et ses professionnels le considèrent comme un art majeur et peut-être le plus grand de tous. Je n'en crois rien. Il s'agit, sans aucun doute, d'un art mineur.

Je ne veux pas dire par-là un art médiocre, ou facile : mais, comme l'écri-

ture, il n'a inventé aucun des buts qu'il nous permet d'atteindre ; il utilise, comme tous les Arts mineurs, des outils, des machines, des lentilles, des microphones, des projecteurs, des réactions chimiques, des techniciens. Il est dans la matière et la durée. C'est un art de réalisation.

Sa beauté et sa noblesse, c'est de pouvoir servir, avec une efficacité nouvelle, les arts majeurs, dont l'œuvre est en dehors de l'espace et du temps.

Au premier rang de ces arts majeurs nous trouvons l'art dramatique, qui utilise tous les arts, et les arts majeurs eux-mêmes deviennent mineurs lorsque le dramaturge les emploie.

Sur la scène, et devant la scène, l'architecte, le peintre, le sculpteur, le poète, le compositeur cessent de poursuivre les buts qui leur sont propres : ils n'ont plus d'autre mission que celle de compléter l'œuvre dramatique. C'est pourquoi, de tous les arts, l'art dramatique est, sinon le plus grand, du moins le plus complet.

Le film — qui peut grandement servir la géographie, l'histoire, la physique, la médecine, les sports, la musique, la poésie, l'architecture — a toujours prouvé sa prédilection pour l'art dramatique.

L'art dramatique, c'est l'art de raconter des actions et d'exprimer des sentiments au moyen de personnages qui agissent et parlent.

L'auteur dramatique invente ces actions et ces paroles ; il imagine les décors qui leur serviront de cadre. Il crée et il fait vivre les personnages qui agissent l'action, ou qui la subissent.

Il a été servi par de nombreux arts mineurs : chacun de ces arts est constitué par un ensemble de procédés techniques et d'accessoires matériels qui permettent de réaliser la représentation de l'œuvre.

Ces arts mineurs sont :

1°) L'art du théâtre, le plus ancien et le plus répandu.

Cet art est exercé par le directeur, le metteur en scène, les comédiens, le décorateur, les machinistes, les électriciens, le souffleur, et tous ceux qui collaborent à la représentation d'une œuvre de l'Art Dramatique.

2°) La Pantomime, qui est la forme muette du théâtre.

3°) L'Opéra et l'Oratorio, qui en sont la forme chantée.

4°) La Chorégraphie, sorte de pantomine ailée, qui interprète par la danse l'œuvre dramatique.

5°) La Radio, qui doit exprimer l'œuvre sans le secours de l'image.

6°) Le film parlant.

Cet art est exercé par le producteur, le metteur en scène, les comédiens, le compositeur, l'opérateur de prise de vues, l'ingénieur du son, les machinistes, le monteur, les chimistes des laboratoires et les exploitants de salles.

7°) La Télévision, invention miraculeuse, qui permet de diffuser l'image et le son à grande distance, mais ce n'est rien d'autre que du cinéma.

Cet art est exercé par des fonctionnaires spécialisés.

Il est aisé de démontrer que toutes ces formes d'art ne sont que des moyens d'expression. En voici la preuve la moins discutable :

N'importe quelle œuvre dramatique peut être réalisée tour à tour par chacun de ces arts mineurs.

chapitre II

Je crois utile, pour l'édification des jeunes cinéastes d'aujourd'hui, de relater différents épisodes de la violente polémique qui fut provoquée par la naissance du nouvel art.

Après la réussite de « Marius », celle de « Fanny » augmenta leur inquiétude, fondée d'ailleurs sur d'excellentes raisons. Le film muet, cet infirme, tirait toute sa force de son infirmité : il était international, comme les langues idéographiques, et il était compris dans le monde entier. C'est ainsi que le génie comique et pathétique de Charlie Chaplin en fit l'homme le plus célèbre de toute l'histoire de l'humanité. Plus célèbre que Napoléon, César, Shakespeare, Louis XIV, Galilée ou Hitler, il a fait rire ou pleurer des millions d'hommes et de femmes, depuis les Samoyèdes jusqu'aux Patagons de la Terre de Feu, grâce à l'idéographie animée que fut le cinéma muet.

La production française avait une fort belle place sur le marché mondial, l'industrie du film enrichissait beaucoup de gens : producteurs, metteurs en scène, comédiens, distributeurs, et le prix de revient d'une bande était fort raisonnable par rapport à l'immensité du marché. Le film parlant allait réduire ce marché à une seule langue, en même temps que le coût d'un film était plus que triplé. De plus, il fallait construire de nouveaux studios insonorisés, louer à prix d'or un matériel américain, et payer très largement des ingénieurs spécialisés dont la présence était indispensable, car les mystérieux appareils étaient d'une extrême fragilité, ils craignaient les s et les ch, qu'ils enregistraient parfois à l'auvergnate.

D'autres fois, le timbre des voix s'altérait peu à peu au cours d'une scène, et finissait par passer du bigophone au mirliton. Ces trahisons étaient secrètes : elles ne se révélaient que le lendemain, à la projection de la pellicule qui revenait du laboratoire.

Alors, on commençait par injurier le projectionniste, qui défendait âprement la sincérité de ses appareils, puis le producteur accusait l'ingénieur du son ; celui-ci, la loupe en main, déclarait que le laboratoire avait visiblement développé cette pellicule avec de l'eau de lessive ou du pipi de chat. Le développeur protestait violemment, et parfois injurieusement. Alors tout le monde se mettait d'accord pour accuser Kodak ou Agfa qui n'étaient là ni l'un ni l'autre ; et la troupe indignée recommençait le travail de la veille.

D'autre part, l'immense marché du muet était réduit aux territoires d'une seule langue. Malgré les artifices du doublage (alors dans son enfance) les bénéfices possibles étaient diminués des 9/10e, au moment même où les frais étaient triplés ou quadruplés : pour les industriels du cinéma, l'avènement du parlant était une catastrophe.

De plus, le désastre commercial était complété par un désastre artistique. Les vedettes du muet, fabriquées à grands frais, étaient en général fort peu capables de s'exprimer autrement que par des jeux de physionomie, des gestes, des attitudes. Ce talent, qui faisait leur gloire, fut désormais leur faiblesse, et bien peu de ces mimes purent se transformer en comédiens.

Enfin, les hommes de l'image, qui jusque-là régnaient en maîtres sur les plateaux, allaient céder la place aux hommes du son, dont les exigences étaient alors sans réplique, et qui tyrannisaient jusqu'aux metteurs en scène.

Le nouvel art avait donc contre lui toute une armée : celle des gens du muet, qui étaient nombreux, riches et puissants.

Aux premiers succès du parlant, ils haussèrent les épaules, et déclarèrent qu'il s'agissait d'une « attraction », en somme amusante, mais qui ne tiendrait pas jusqu'à la fin de la saison.

Six mois plus tard, ils capitulaient à grand regret et tentèrent de réaliser des films parlants : mais ils voulurent conserver tous leurs anciens collaborateurs, car leurs efforts étaient fondés sur une irréparable erreur : ils croyaient que le film parlant n'était qu'un perfectionnement du muet, et qu'il suffirait — pour utiliser les haut-parleurs — d'enregistrer des bruits, des sons, de la musique et un certain nombre de phrases. Cette erreur avait bien des causes.

Tout d'abord, le nouvel Art s'appelait « film parlant » ce qui le rattachait au « Septième Art ». Ensuite, il utilisait tous les appareils, toutes les découvertes physiques ou chimiques, qui avaient permis la fabrication du film muet : caméras, pellicule, usines de tirage, appareils de projection, appareils d'éclairage, écrans, etc.

A cause de cette identité des moyens de production, le « parlant » devint la propriété des producteurs du film muet. Et de même qu'ils gardaient les appareils, ils gardèrent le personnel, les artistes, les metteurs en scène.

Mais dès leurs premiers pas dans la nouvelle voie, ils se heurtèrent à une barrière infranchissable : le dialogue.

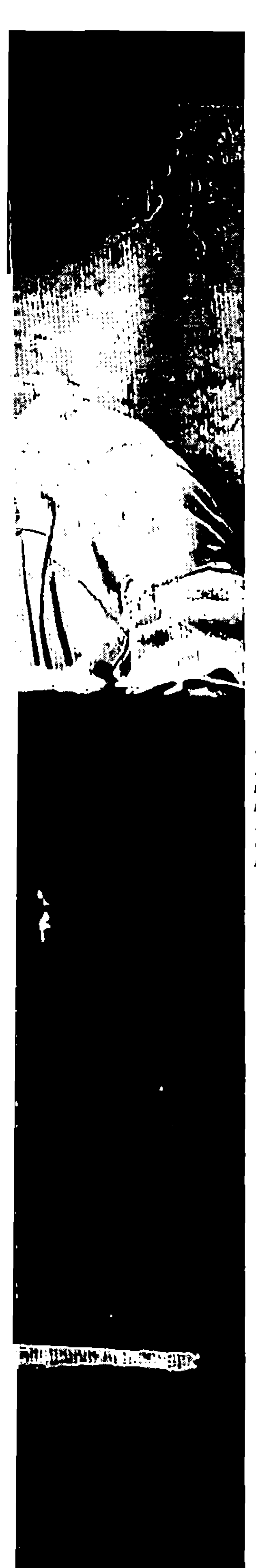
Le dialogue, c'est le Pont aux Anes de l'art dramatique, c'est la substance même de l'ouvrage. Je ne veux pas dire qu'il faille un grand génie, pour écrire du dialogue, mais il faut un don spécial, comme pour jouer au billard, ou pour jouer la comédie ou pour être femme à barbe.

Celui qui n'a pas ce don, l'Art Dramatique le rejette, et ce qu'il écrira n'aura pas la vie. Ainsi, de très grands écrivains, comme Flaubert, comme Balzac,



«La Fille du puisatier»: Fernandel et Raimu.





«Les Lettres de mon moulin»: Pierrette Bruno et Edouard Delmont.

comme Ernest Renan, ont écrit des pièces de théâtre. Elles étaient ennuyeuses, injouables, imparlables. Et les auteurs de films muets qui prétendirent écrire des dialogues croyaient qu'une phrase est une réplique, qu'une conversation est une scène, qu'un bon mot peut être dit par n'importe quel personnage, n'importe où et n'importe quand... Ils ne purent franchir l'invisible barrière qui en avait arrêté de plus grands.

D'autre part, les belles ingénues dont le silence nous permettait de croire à des pensées qu'elles n'avaient pas, nous firent entendre des voix souvent mal placées, parfois vulgaires, et une diction hésitante. Le jeune premier, toujours aussi beau, n'articulait pas très nettement, et de la barbe calamistrée du père noble sortaient des sons souvent confus. De plus, ces comédiens étaient gênés par leur talent de mimes, qu'après des années de pratique leur corps ne pouvait maitriser et ils soulignaient par des gestes ce que leur voix disait, si bien qu'ils exprimaient deux fois la même chose.

Enfin, le metteur en scène, venu du film muet, n'aimait guère le texte, réduit à sa plus simple expression, et ne croyait qu'aux images.

C'est ainsi que contraints et forcés par le public de sacrifier au nouvel art les spécialistes du muet inventèrent une sorte de monstre : le film réticent, orné de tintements de cuillères, de gémissements, de détonations, le film soupirant, reniflant, sanglotant, encombré çà et là de paroles anodines ; et ils nous expliquaient que c'étaient là les limites du « parlant » mais nous savions bien pourquoi leur fille était muette : c'est parce qu'ils ne savaient pas la faire parler.

Pourtant, bon nombre de ces films eurent un succès honorable. Le public de cette époque était tout naturellement intéressé par ces photographies sonores : il serait venu voir un chef de gare lisant à haute voix l'horaire des chemins de fer. Mais quelques mois plus tard, ce miracle n'étonna plus personne et il devint bientôt évident que seuls les films tirés d'ouvrages d'auteurs dramatiques et joués par de vrais comédiens pouvaient désormais intéresser le public.

Un nouveau producteur, Georges Marret, décida de porter à l'écran une délicieuse pièce de Marcel Achard, « Jean de la Lune ». Le film, réalisé par Jean Choux, était interprété par Madeleine Renaud, Michel Simon et René Lefèvre. Le metteur en scène avait scrupuleusement respecté les dialogues d'Achard.

Présenté au Colisée, le film y resta vingt-quatre semaines. Six mois plus tard, le Paramount sortait « Marius », avec le même succès, puis « Le Maitre de Forges », « Fanny », « Nous ne sommes plus des enfants », « La Dame aux Camélias », « Monsieur de Pourceaugnac », « La Robe rouge », « La Femme nue »...

Cependant, la presse cinématographique restait réticente, et parlait de « théâtre filmé », de « théâtre en conserve ».

C'est alors que je fondai une revue de cinéma, une revue de doctrine, sous le titre « Les Cahiers du Film », avec la collaboration de Charles Arno Brun et de Gabriel d'Aubarède. J'y publiai quelques articles de fond, qui exposaient notre théorie du film parlant.

La revue ne tirait qu'à cinq mille exemplaires et Hachette n'en vendait pas la moitié. Pourtant, selon notre chef de publicité, les réponses de la presse auraient pu remplir dix volumes de trois cents pages.

Ces articles n'étaient que la suite de celui que j'avais publié dans « Le Journal » en 1930, près de trois ans plus tôt, et notre doctrine se résumait en trois points.

1°) Le film muet va disparaître à jamais;
2°) Le film parlant doit parler;
3°) Le film parlant peut servir tous les arts et toutes les sciences, mais il n'a découvert aucun des buts qu'il nous permet d'atteindre. Ce n'est qu'un admirable moyen d'expression.

Le retentissement du premier article fut plus grand que je ne l'avais espéré.

Une revue corporative, le « Film Sonore », annonça en ces termes les résultats obtenus : « On sait l'impression causée dans la presse par les premières précisions de l'auteur de « Topaze » et de « Marius ». On peut dire sans exagération que les théories cinématographiques de Pagnol ont rencontré une réprobation unanime et absolue de tous les critiques. Cela est d'autant plus significatif que cette opposition n'est nullement guidée par des intérêts matériels, car, en l'occurence, le sujet purement théorique permet un échange de vues sincère, une polémique courtoise et sans arrière-pensée ».

L'aimable rédacteur du « Film Sonore » se faisait des illusions sur la courtoisie et la bonne foi d'un grand nombre de ses confrères. Je ne lui en ferai pas reproche, car je pensais comme lui ; j'espérais une polémique presque littéraire, et j'attendais des arguments.

« Ciné Miroir », sans doute mieux informé, comprit immédiatement qu'il s'agissait d'une bataille : dès janvier 1934, il l'annonça en ces termes : « Il vient, dans « Les Cahiers du Film », de pousser un cri de guerre, et je crois bien que nous allons entendre siffler à nos oreilles des lances et des flèches, et assister à de sanglantes représailles ».

Ces « représailles » commencèrent aussitôt ; ce ne furent pas les critiques qui parlèrent les premiers, mais des échotiers, ou d'agressifs folliculaires : ils ne répondirent pas à mes arguments, mais attaquèrent « ad hominem ».

Sur la couverture en couleurs d'un hebdomadaire fort répandu, intitulé « D'Artagnan », un caricaturiste féroce avait représenté mon visage, qui exprimait à la fois une haine farouche et une prétention stupide ; les deux premières pages m'étaient consacrées, et un certain Athos me présentait ainsi à ses lecteurs : « Ce petit bonhomme au teint terreux et même ictéreux — il doit avoir

une maladie de foie — n'a jamais inspiré personne, sauf les courtiers de publicité. De viande miteuse et de basse mine, ce combinard chafouin fait songer, avec un nez sans cartilage, sous ses yeux globuleux, avec sa bouche torve, à un tamanoir anémique que des fourmis rouges auraient sucé jusqu'à l'os ».

Le vaillant mousquetaire affirmait ensuite que toutes mes pièces de théâtre avaient été écrites par mon frère, que je venais de perdre, et que par conséquent on ne reverrait jamais mon nom sur une œuvre nouvelle. Ces calomnies étaient si ridicules que je ne pris même pas la peine d'y répondre.

« Bec et Ongles » disait de son côté : « On se demande s'il n'est pas devenu complètement fou : le voilà qui invente une théorie pour justifier ses erreurs » (déc. 1933).

Le « Charivari » s'inquiétait à son tour de mon état mental : « Décidément, Monsieur Pagnol devient un cas. Relèvera-t-il un jour plus de la pathologie que de la rubrique des spectacles ? »

Le « 45e Parallèle », de Bordeaux était presque affectueux : « O Marcel ! Tu n'as pas fini de nous faire rigoler ! »

M. Raoul d'Ast se révéla plus agressif : « Alors, tel Alexandre tranchant le nœud gordien, Marcel Pagnol, jugeant indigne de lui sa qualité d'écolier, s'est proclamé maître... Seule l'inattention de nos contemporains sans doute, n'a pas aperçu les blanches colombes de la connaissance qui auréolaient, d'un vol circulaire, son front génial ».

« Après une série de divagations quelque peu méprisantes à l'égard des prêtres du septième art, Marcel Pagnol, tel Moïse sur le Sinaï, prétend avoir reçu la sainte Loi du cinéma ». (« La Liberté », 12 janvier 1934.)

« Une révolution ! Ou le mot n'a plus de sens. Qui vivra verra. Quant à nous, il s'agit d'une habile opinion publicitaire : ça, c'est du cinéma d'à-côté, celui des galéjades. » (Filma, 31 décembre 1934.)

« Connaissez-vous la dernière... histoire marseillaise ? Olive rencontre son vieil ami : « Hé ! Marius ! lui dit-il, tu viens avé moi ! Je t'emmène au cinéma... »

« Ah ! misère ! répond Marius, que veux-tu que j'aille faire dans ton cinéma ? Le cinéma, mon bon, le cinéma... mais je suis en train de l'inventer !

« Et ce n'est pas une blague.

« Marcel-Marius-Pagnol qui vient de fonder une revue, « Les Cahiers du Film », explique gravement qu'il s'occupe à mettre au point la technique du cinéma... » (Bordeaux-Ciné, 26 janvier 1934.)

Je pourrais remplir des pages avec ce genre de railleries, ou de sarcasmes injurieux.

Les agresseurs firent tant et si bien qu'ils finirent par me rendre sympathique, et je reçus une pluie de lettres d'amis inconnus.

C'est alors que je fus attaqué sous un autre angle.

Plusieurs petits journaux, bientôt imités par la province, me présentèrent comme un redoutable homme d'affaires, qui avait déjà gagné trop d'argent. Cette réussite matérielle semblait leur inspirer un grand mépris, et ils m'accusaient de vouloir en gagner davantage, ce qui eut porté à son comble leur douloureuse indignation.

Voici le ton de cette grinçante musique : « Notez bien que si l'auteur de « Fanny » se bornait à fabriquer des théories, il n'y aurait qu'à le laisser faire et à l'observer en silence afin de se rendre exactement compte du degré d'incompréhension que peut atteindre un écrivain intelligent quand il poursuit une idée fixe ou une gageure. Malheureusement, M. Pagnol agit, il agit avec ce sens des affaires dont il n'a jamais été dépourvu et qui a toujours diablement aidé son génie d'auteur dramatique : chacun sait qu'il a maintenant sa maison de production dont il est metteur en scène, auteur, adaptateur, etc., suivant l'occasion. Peut-être même le verrons-nous acteur, ce qui serait encore une merveilleuse source de profit.

« Il a aussi, depuis un mois, sa revue de cinéma où l'on trouve en quelque sorte le « manifeste » de la nouvelle école Pagnolesque, ou, plus exactement, les « projets » de la nouvelle « firme », les termes « manifeste » et « école » entendant plutôt un idéal esthétique désintéressé qui me semble assez éloigné des soucis de notre dramaturge. » (Vie Toulousaine, 16 décembre 1933.)

« Monsieur Marcel Pagnol, dans une revue d'homme riche...

« La pièce est en conserve, livrable en boîte. Elle enrichira mieux le marchand... Cependant, se risquant encore sur ces parallèles qui n'aboutissent point à des coffres-forts », etc. (« Bref », avril 1934.)

Dans « Le Figaro », M. Pizoard disait : « Il peut dormir tranquille, son gousset bien garni ».

Dans « La Vie Parisienne », du 6 janvier 1934 : « Grimpé sur les millions qu'il a gagnés au théâtre, Marcel Pagnol ne croit plus qu'au cinéma ».

« D'Artagnan » revenait à la charge : « Ayant tout récemment découvert la cinématographie, notre Marseillais prend avantage de sa grande autorité pour énoncer, sur un art qu'il ignore et méprise, tous les sophismes dictés par son incompétence, son caprice d'enfant gâté, et le calcul d'un homme réputé pour la raideur de ses intérêts. Aussi bien, devons-nous nous en tenir à cette dernière proposition, qui, mieux que tout autre, doit expliquer le zèle cinématographique de M. Marcel Pagnol ». (6 janvier 1934.)

Ces reproches, qui semblaient n'avoir aucun rapport avec la querelle, s'adressaient en réalité aux très grands succès de « Marius » et de « Fanny », dont les bénéfices me permettaient déjà d'installer à Marseille des studios, puis des laboratoires, puis des agences de distribution à Paris, Marseille, Lyon et Alger. La possession de cet ensemble, qui assurait ma liberté, inquiétait les studios de Paris, les cinq laboratoires existants, les distributeurs, et les tenants du muet, dont plusieurs espéraient encore la disparition du parlant, ou tout au moins une coexistence des deux arts.

Je répondis modestement que ni l'existence contestable de « ma bouche torve », ni la révélation de « la raideur de mes intérêts » ne faisaient avancer la discussion et j'annonçai en même temps que nous avions l'intention de faire entrer la littérature dans le cinéma, avec la collaboration d'Emile Augier, de Jean Giono, de Roger Ferdinand, de Marcel Achard et de grands comédiens.

Enfin, je sommai nos adversaires de produire quelques arguments, et de nous proposer au moins une esquisse de leurs théories : ils ne réagirent que faiblement et leurs réponses furent parfois comiques.

Le cinéaste de « La Vie Toulousaine », qui était au premier rang de nos adversaires, faisait preuve d'une tenace antipathie mais il manquait de suite dans les idées.

En effet, il écrivait ceci : « Les affirmations de M. Pagnol peuvent être parfaitement tenues pour gratuites. Il écrit : « Le public, dans le monde entier, abandonne le film muet ». C'est tout. C'est à prouver ».

Comme je cherchais des preuves à lui fournir, sous la forme d'irrécusables statistiques, je m'aperçus que dans le même article, quelques lignes plus loin, il disait tout à coup : « Je ne défends pas le cinéma muet : il est mort ».

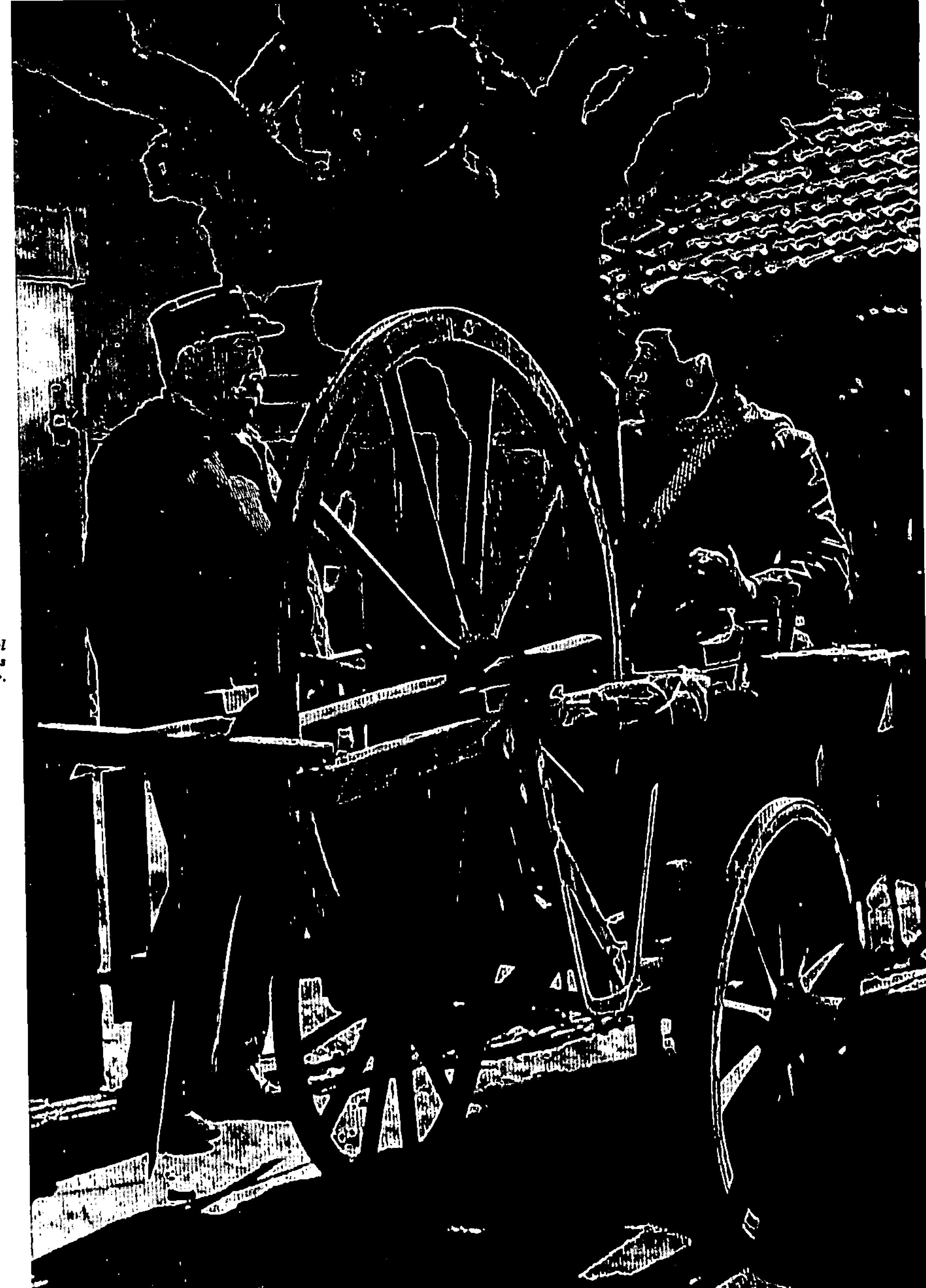
Il y eut aussi M. B. du « Soir de Nantes », qui voulut me donner une leçon de modestie. En réponse à un article sur « Le Cinéma, Art Mineur », qui parut dans « Candide » en 1934, il riposta gaillardement : « M. Pagnol voudrait peut-être voir le metteur en scène s'effacer avec une humilité passionnée devant son génie, mais il nous semble qu'un Duvivier ou un René Clair n'ont pas moins de talent que l'auteur de « Fanny » et sans doute beaucoup plus de modestie.

« Non, monsieur Pagnol, le cinéma n'est pas un art « mineur ». Il se suffit à lui-même, sans le concours d'hommes de théâtre tels que vous. Vous cherchez en lui un moyen de suppléer à la faillite du théâtre, faillite qui sera un peu votre œuvre. Mais nous espérons pour le cinéma français, qu'il aura su se passer de vous.

« Mais si vous avez de l'esprit, vous n'êtes pas le seul, et « Le Million », bien qu'il ait été écrit par René Clair, fera peut-être une plus longue carrière que la plus célèbre de vos pièces. »

M. B. du « Soir de Nantes », se trompait assez gravement, et son exemple était bien mal choisi.

En effet, il est vrai que René Clair, avec beaucoup d'esprit et une parfaite maîtrise, à mis à l'écran « Le Million », et que le film eut un grand succès, mais ce « Million » était une comédie de Georges Berr et Louis Verneuil, qui avait d'abord triomphé sur la scène. C'était une œuvre théâtrale interprétée par le cinéma et sa réussite, célébrée par M. B., prouvait que M. B. lui-même



Fernandel dans «Regain».





Henri Poupon et Fernandel dans «Naïs».

était, sans le savoir, de notre avis. « D'Artagnan », à bout d'injures, et constatant leur inefficacité, voulut hausser le ton, et se mit à philosopher à sa manière, dans un langage surprenant : « Pagnol s'efforce de troubler le liquide où macère le plasma cinématographique : c'est de bonne guerre.

« Les confrères rigolent qui constatent la pauvreté de sa rhétorique, sa parfaite ignorance des beautés de l'ellipse, de la métonymie, de tout ce que le cinéma suggère sans jamais appuyer. »

J'offris aussitôt de jurer, devant ces rigolants « confrères » que je n'avais jamais eu l'idée atroce de troubler la macération du plasma du cinéma, mais je ne reçus point de réponse.

Enfin « La Vie Toulousaine » nous donna un résumé de sa doctrine qui ne me parut pas solidement établie : « Dans un film, voyez-vous, il doit y avoir un rythme, un enchaînement, un espace que n'a pas votre théâtre. Un film, ce doit être, et ce sera une symphonie d'images et de sons groupés et mélangés selon des lois encore vagues mais qui n'ont rien à voir avec vos dialogues qui auront vite fait de lasser le public. Oui, m'sieu Marcel. Faites du commerce, tant que vous voudrez. »

Alors, la « Cinématographie Française », qui était la plus sérieuse revue de la corporation, intervint tout à coup dans le débat, par un article de son directeur, A.P. Harlé.

« Sous le titre « Cinématurgie de Paris », Marcel Pagnol, plus en verve que jamais, enterre le théâtre et entreprend de nous démontrer que les formes actuelles du cinéma lui semblent périmées.

« Les arguments du novateur sont tantôt d'une rudesse à laquelle la Corporation est peu habituée, tantôt d'une subtilité qui est bien près de nous séduire. »

« Comœdia », notre quotidien qui n'a jamais été remplacé, fit enfin entendre sa voix.

« Sans vouloir prendre une par une les assertions de Marcel Pagnol (il faudrait un livre) comment ne pas s'étonner des cris de fureur qui ont accueilli le manifeste de la cinématurgie ? Pour ma part, je le crois appelé à un retentissement mondial et je pense qu'il aura, qu'il a déjà un effet bienfaisant car il contraint le cinéma à dresser le bilan de ses possibilités artistiques. » (Comœdia, 15 janvier 1934.)

Le vent tournait, et Cinémonde prit discrètement notre parti : « Tant de ratés de la littérature se sont insurgés récemment contre les opinions jugées subversives de Marcel Pagnol, qu'il convient de les reprendre aujourd'hui avec plus d'attention. »

Enfin, « D'Artagnan » lui-même, retrouvant tout à coup la loyauté d'un vrai mousquetaire, cessa de philosopher à sa façon, et parla clairement, en approuvant toutes les critiques que j'avais adressées au film muet.

« Qui niera la déconcertante réalité de ces affirmations ? Quelles sont les lois de notre Art ? Son esthétique ? Sa technique ? Nous sommes-nous jamais mis d'accord sur ces points ? Pis encore : avons-nous jamais essayé d'y mettre un peu d'ordre, de les saisir, de les classer, de les préciser ? De créer un système, une méthode logique ? D'aboutir à une théorie de l'art cinématographique ? » (17 février 1934.)

Les augures — je veux dire les grands critiques — se taisaient toujours. Alors, un hebdomadaire de notre profession, « Hebdo », s'en étonna : « Pagnol a très nettement appelé en champ clos les Auteurs de Films, qui, jusqu'ici, ont été « tout » le cinéma. Il les affirme en mauvaise voie et nie leur science. Je m'étonne qu'aucun d'eux, parmi les plus notoires, n'ait relevé le gant et demandé l'hospitalité, toujours si accueillante, de nos colonnes, à mes confrères et à moi, pour exposer des théories expérimentées à l'expérience toute neuve de leur courageux adversaire. Ce ne sont pourtant pas les talents d'écrivains qui manquent dans la cohorte de nos réalisateurs ! Si leur silence n'est fait que d'indifférence, c'est d'une profonde et maladroite injustice ».

Ainsi requis, les vrais cinéastes prirent enfin position : Lucien Wahl, Emile Vuillermoz, René Bizet, René Clair, nous exposèrent leurs théories.

A vrai dire, quelques menus critiques avaient déjà essayé de m'enseigner la théorie du vrai cinéma, qu'ils appelèrent le « cinéma-cinéma », ou le « cinéma pur ». Mais leurs dissertations enfantines revenaient à dire que le cinéma c'est le truquage, la poursuite de la diligence, le naufrage, la charge de cavalerie, la course de chars, l'incendie de Troie ou de Rome : réalisations grandioses, dont la difficulté principale est la découverte d'un commanditaire. Il était d'ailleurs visible que ces théoriciens mouraient d'envie de devenir metteurs en scène, quand ils ne l'étaient pas déjà, et que rêvant de s'illustrer dans l'art nouveau, ils lui fixaient d'avance des limites qu'ils savaient ne pas pouvoir dépasser. Ceux-là ne pouvaient rien m'apprendre car ils ne savaient rien eux-mêmes, sinon les astuces de la chasse au commanditaire : mais l'intervention de ces quatre grands me fit espérer un débat intéressant.

Emile Vuillermoz, qui était un musicographe éminent, commença par admettre très franchement que le film parlant était un art nouveau, et « entièrement différent » du film muet, et qu'il était tout à fait de mon avis sur ce point ; mais il déclarait ensuite que le muet avait produit « d'hallucinants chefs-d'œuvre, qu'il avait réussi à faire parler les pierres, à faire chanter les paysages, à donner une voix enchanteresse et persuasive à la nature. Ces voix, il était même arrivé à les superposer, à les entrecroiser, à en tirer des polyphonies aussi savantes que celles de Palestrina. C'est par ce contrepoint visuel que s'exprime l'âme des choses. » Il avait sans doute raison de défendre la musique des images, mais il allait

un peu loin lorsqu'il disait : « Oui, une honnête carafe, bien éclairée, qui surgit brusquement à la minute opportune peut constituer une trouvaille dramatique de premier ordre... Neuf fois sur dix la parole ne pourra pas lutter avec le pathétique profond de la musique des belles images ».

Il défendait en somme le film muet, qu'il rattachait à la musique, qui était son seul amour. Je répondis que je n'attaquais pas le film muet, mais qu'à mon avis, il allait être définitivement remplacé par le film parlant, et qu'au surplus, je n'interdisais à personne de faire des films muets, tandis que mes adversaires prétendaient me défendre de réaliser des films parlants.

Lucien Wahl, qui écrivait dans « Pour vous », était un critique très lu ; il avait depuis longtemps une grande influence sur la corporation : je dois dire qu'il méritait ce crédit. Il me donna raison sur un point : le parlant n'est pas un perfectionnement du muet ; mais il faisait cet aveu sur un ton qui ne révélait pas une grande estime pour le nouvel art...

« Les Lumières de la ville », du grand Chaplin, venaient de paraître à l'écran. C'était un événement considérable : le plus illustre des champions du muet intervenait, par son œuvre, lancée, comme d'ordinaire, à grand bruit.

Le film était fort bien réussi, mais c'était une sorte de monstre. Un film parlant qui ne parlait guère, un film muet qui parlait trop...

L'un des épisodes les plus comiques était le « gag » du sifflet.

Charlot avalait par mégarde un sifflet : ce corps étranger lui donnait aussitôt le hoquet. A chaque spasme, un faible coup de sifflet sortait de sa petite personne, au grand étonnement de ses interlocuteurs. La scène était vraiment fort drôle, et le public en riait aux larmes.

Lucien Wahl ne put admettre ce succès et il alla jusqu'à écrire ceci : « Eh bien non ! Pour qui aime le cinéma, le gag du sifflet perd de sa drôlerie, parce que l'on entend le sifflet. Au temps du muet, nous aurions dû à ce moment entendre une musique d'accompagnement quelconque, mais surtout ne percevoir aucun sifflet. L'image aurait dû nous donner l'illusion d'audition ».

On se demande vraiment comment il eût été possible de créer cette « illusion d'audition », et surtout pourquoi le son du sifflet devait être considéré comme une véritable incongruité.

En réalité, pour M. Lucien Wahl, fervent défenseur du muet, le très grand succès de ces petits coups de sifflet prouvait l'efficacité du nouveau moyen d'expression, et annonçait la fin du muet.

Il ne s'agissait donc pas d'incongruité, mais d'une trahison, et son amour pour l'art qui allait disparaître inspirait à ce brillant critique une affirmation inacceptable...

René Bizet, qui fut un esprit très fin et très ouvert, écrivit ceci : « Le cinéma, qu'on le veuille ou non, a un rythme, et cela est si évident qu'on a mis, quand il était muet, de la musique sous ces images. »

Il est faux que le cinéma n'ait qu'un rythme : il les a tous, et le grand art du cinéaste sera précisément de choisir un rythme qui convient à l'œuvre qu'il doit porter à l'écran.

Bizet faisait ensuite une profession de foi, qui était — enfin — le commencement d'une théorie. Il disait : « Les paroles doivent être aujourd'hui comme une sorte de musique de ces images-là ».

Ce qui signifiait que leur sens avait peu d'importance : elles devaient seulement remplacer le pianiste d'autrefois. Seule l'image devait raconter l'histoire.

Il concluait enfin avec force : « Il y a un fait incontestable, indéniable : une image est une image, et reste une image, et l'esthétique d'un art d'images n'est pas la même que celle de l'Art Dramatique » (L'Antenne, janvier 1934).

Je lui répondis aussitôt : « Cher René Bizet, ne vous mettez pas en colère. Oui, une image est une image ; je crois même, comme vous, qu'une image restera une image. Qui a jamais dit le contraire ? Nous sommes d'accord, une fois de plus. Mais quand vous affirmez que le cinéma parlant est un art d'images, il est bien évident que vous parlez de feu le cinéma muet ».

Il continua toute sa vie, qui fut trop courte, à regretter le film muet, tout en acceptant le film parlant.

Vint ensuite René Clair, qui était mon ami depuis « Paris-Journal », en 1922.

C'était un jeune homme très distingué dont j'admirais l'élégance et le talent.

Il portait des cols très hauts, et très durs, dont la fente étranglait une cravate délicate, pendant que le col l'étranglait lui-même.

Il inventait, à cette époque, l'art du film muet : car il me semble que pour raconter une histoire avec des images, personne n'a jamais surpassé René Clair. Je le crois l'égal de Chaplin — en tant qu'auteur, bien entendu.

La naissance du film parlant aurait pu être pour lui une catastrophe : il en a triomphé, avec une aisance admirable. Mais sur le coup, il se crut en danger. Son art, cet art dont il était le maître incontestable, son art s'effondrait sous ses pieds.

Il en conçut une certaine amertume, que ses grands succès dans le film parlant ont effacée : il ne lui reste aujourd'hui que de vagues regrets.

Il me prit à partie dans « Candide » : « Il est certains esprits que la nouveauté désempare et pour qui une conception neuve n'est compréhensible que si elle est habillée des défroques du passé. Ainsi beaucoup d'auteurs dramatiques ne peuvent admettre que le cinéma existe. Ils ne lui reconnaissent quelque droit à l'existence que s'il ressemble au théâtre, que s'il obéit aux vieilles routines de la scène ».

Je lui répondis que tous les auteurs dramatiques saluaient avec joie l'avènement du film parlant, tandis qu'il niait lui-même l'existence de cet art nouveau et que ce qu'il appelait « Les défroques du Passé », c'était précisément, pour tout le monde, le cinéma muet, dont il refusait de célébrer les funérailles.

Cette querelle, qui retentissait de temps à autre dans les journaux, dura verbalement plusieurs années. Nous avons longuement échangé des sarcasmes à travers des tables de café, ou par-dessus des maîtresses de maison, ou d'un bout à l'autre du Kiwi, le bateau de pêche de notre ami Madré (Aristide), au large de Saint-Tropez.

Il se servait de sa férocité glacée — qui m'a toujours fait grande impression — mais il affaiblissait l'autorité de son discours, en parlant trop souvent de la sardine qui a bouché le port de Marseille. J'ai remarqué en effet que toute allusion à cette sardine baleinière annonce, chez celui qui s'en sert, un collapsus imminent de l'argumentation. J'attendais donc qu'il y arrivât pour lui sauter à la gorge (au figuré) et pour piétiner le film muet jusqu'à le faire crier.

Notre amitié n'en fut point troublée, je dirai même qu'aujourd'hui, ce brûlant sujet de conversation nous manque, car ayant fait un pas l'un vers l'autre, nous sommes parfaitement d'accord sur les principes de notre art.

Cependant, il fut bientôt évident que les théories des grands cinéastes se bornaient à faire l'éloge du muet, ou plutôt son oraison funèbre. Duvivier, Jean Renoir et René Clair lui-même réalisaient des films vraiment parlants, chaleureusement accueillis par le public, et plusieurs critiques, à bout d'arguments, commençaient à reconnaître leur défaite. L'un d'eux écrivit même naïvement : « Ce qu'il y a de terrible dans le cas de Pagnol, c'est que ses films ont un grand succès ».

Pourquoi terrible ? Je n'étais heureusement pas le seul dans ce cas et ce n'était pas par méchanceté pure que j'avais essayé de faire de bons films parlants.

Il ne restait plus que le chœur des petits journaux : ils ne renoncèrent pas à la polémique, mais la réduisirent à une seule affirmation.

— « Malheureusement, il ne comprend rien au cinéma » (L'Assaut).

Ce « slogan » fut immédiatement adopté et répété en chœur par un grand nombre de « critiques » qui n'avaient rien d'autre à dire.

— « M. Pagnol, qui a montré en matière de théâtre une véritable supériorité, démontre magnifiquement qu'il ne comprend rien au cinéma » (Cinéma Spectacles).

Je leur répondis avec une parfaite sincérité.

« J'ai toujours admis, messieurs, que je ne savais pas grand chose des lois



Arnaudy et Delia Coll dans le «Topaze» de 1936.

nouvelles de cet art nouveau. Mais vous-mêmes qui parlez en maitre, ces lois nouvelles, les connaissez-vous? Qu'attendez-vous donc pour me les enseigner? Je ne demande qu'à m'instruire, mais je doute fort de votre science. En effet, je vois parmi vous bon nombre de « journalistes » de mon âge, qui n'ont fait parler d'eux qu'en parlant des autres, je vois des « cinéastes » qui eurent parfois l'honneur de porter les valises du caméraman. Il me semble même reconnaitre le style de quelques chefs de publicité, champions de l'affirmation gratuite. Je ne méprise point cruellement cette profession : je ne la considère pas non plus comme un apostolat parfaitement désintéressé. Allons, messieurs, montreznous vos papiers : il y a de faux policiers, vous n'êtes peut-être pas de vrais critiques. »

A cette harangue, nul ne répondit, mais ils se concertèrent à voix basse, puis ils s'écrièrent en chœur : « Il ne comprend rien au cinéma ! Il ne comprendra jamais rien au cinéma ! »

Ce chœur, qui chanta pendant plusieurs années, me donna plus d'importance que je n'en méritais, et fut fort clairement démenti par l'amitié du public ; mais ce qui me vexa et me peina ce fut l'attitude des auteurs dramatiques : se croyant menacés par le nouvel art qui allait leur apporter la gloire et la fortune, ils continuaient à me désavouer, soutenus par les gens de théâtre. Voici deux citations qui donnent le ton de la presse.

« Enfant gâté, enfant ingrat, Marcel Pagnol a donc le grand tort d'esquisser la danse du scalp en proclamant la mort du théâtre. Comme galéjade, ça manque un peu d'allure, et l'auteur auquel « Topaze » et « Marius » ont valu des millions mérita la leçon que lui infligea Pierre Wolff, son ancien. Il est malséant de cracher sur le seuil d'une maison où l'on a été bien traité et de faire claquer les portes en sortant... » (La Vie Parisienne).

« M. Marcel Pagnol ressemble à ces enfants gâtés qui finissent par prendre leurs parents en grippe à cause de leur indulgence même. Il a trop reçu du théâtre pour n'être pas ingrat envers lui. Le théâtre ne s'en portera pas plus mal pour cela, et quand il l'aura constaté, M. Pagnol, en homme avisé qu'il est, reviendra à ses premières amours. » (Nation Belge, 1er janvier 1934.)

Ainsi, renié par les miens, et honni par les cinéastes, je compris que je parlais en vain aux « pires sourds », que je perdais mon temps en discussions stériles, pendant que notre victoire triomphait sur les écrans...

J'abandonnai donc mes chers « Cahiers du film », et je repris le train pour Marseille, où l'équipe d'« Angèle » m'attendait près d'une ferme en ruines, sous des oliviers abandonnés.

Marcel Pagnol, de l'Académie Française.





MARIUS : PIERRE FRESNAY, ORANE DEMAZIS ET CHARPIN.

Pagnol au travail

par ses collaborateurs



MANON DES SOURCES : JACQUELINE PAGNOL.

marius brouquier

Plus que toute autre, l'œuvre de Pagnol fut celle d'une équipe aussi unie qu'immuable. Nous nous sommes donc entretenus avec certains de ses membres. C'est à La Treille même, le village de Marcel Pagnol, que nous avons rencontré le premier d'entre eux : Marius Brouquier, le maçon décorateur. Et, en écoutant ces récits qu'il faudrait lire comme ils ont été faits : avec l'accent, le soleil, les sons et les senteurs du midi, c'est l'époque des pionniers que nous découvrions, ravivant les souvenirs d'une aventure singulière et exemplaire.

Marius Brouquier Eh bien, nous voilà à La Treille, le village de Marcel Pagnol, ça me rajeunit. Ça me rappelle de vieux souvenirs, quand on était avec Pagnol, là-haut, on avait posé ce téléphérique pour monter les matériaux pour construire le village de *Regain*. Alors que ce n'était que des garrigues, on a fait sortir un village. Nous nous sommes donné beaucoup de mal, mais nous avons eu quand même de bons moments ensemble, à table. On a fait de bonnes veillées ensemble, de bons réveillons de Noël.

Cahiers Monsieur Brouquier, parlez-nous un peu du temps où vous étiez enfant avec Pagnol, ici, dans ce petit village.

Brouquier Pagnol venait passer les vacances ici. Lui, il était déjà plus grand que moi et, ma foi, on s'amusait un peu ensemble. Mais il s'amusait surtout avec Lily, avec Yves Bourdier, le futur grand chirurgien. Ils étaient au collège ensemble, au Sacré-Cœur. Ça ne leur plaisait pas, ils s'étaient débinés. Ils étaient venus passer quelques jours à la campagne. Le père Pagnol est venu : « Vous avez pas vu Marcel, vous avez pas vu Yves? » Alors ils sont allés voir là-haut. Ils les ont trouvés tous les deux, ils faisaient leur popote. Ils venaient faire les provisions au village ici. Mais le premier soir, ils ont mangé une boîte de sardines avec l'huile de la lampe.

Cahiers Le village a-t-il beaucoup changé?

Brouquier Les collines, elles, ont changé. C'était boisé; à la Libération, tout a brûlé. Les campeurs mettaient le feu imprudemment, parce qu'ils ne savent pas. Ils font cuire leur manger à côté d'une broussaille, il se lève un peu de vent, le feu prend les broussailles et pour l'arrêter, on ne peut plus, ça dévaste tout.

Cahiers *Manon des sources* a été tourné à La Treille, et il y a dans le film une grande discussion entre les habitants du village, car ils n'aiment pas les étrangers. Est-ce la vérité?

Brouquier Les anciens oui, autrefois... Il y a encore une étrangère vous savez. Ceux qui venaient de la ville, ils voyaient un arbre en fleurs, ils ramassaient les fleurs, mais ces fleurs, c'était du fruit... Ils ne savent pas qu'ils font du mal. Alors, les gens du village, les paysans, les maçons, si on leur ramasse leurs fleurs, ils ont pas le fruit. Ils disaient : « Il y a encore des étrangers, c'est pas des gens d'ici. » Nous les jeunes, on allait bien manger des cerises, des abricots, du fruit, mais les fleurs, on n'y touchait pas.

Cahiers La source de *Manon* existait-elle vraiment ici ?

Brouquier Il y avait une goutte d'eau qui suintait à travers la fente d'un rocher et j'avais un oncle qui était berger autrefois, l'oncle Joachim on l'appelait. Il gardait les brebis. Comme ce sont des collines très arides, il avait mis un tuyau de canne dans la fente du rocher et une cruche en dessous. Alors la goutte d'eau tombait dans la cruche. Quand il passait avec ses brebis, il avait toujours de l'eau à boire. Alors, pendant *Angèle*, un jour, Pagnol me dit : « On va boire le pastis là-haut ce soir. » J'ai dit : « Mais il y a pas d'eau en haut. » Pagnol dit : « Eh bien, je te dis qu'il y a de l'eau, on en trouvera. » On monte, on trouve pas d'eau. Pagnol dit : « Pourtant, je sais qu'il y a de l'eau ici, ton oncle Joachim y venait et il avait de l'eau pour boire. Demande à ton parrain, il te dira où est cette source. » Le soir, je demande à mon parrain et il me l'a dit, en patois, parce qu'il ne parlait que le provençal. Pagnol, le lendemain, me dit : « Nous allons construire une source ». Orane Demazis porta des bouteilles d'eau, Pagnol un arrosoir, Roger Ledru porta de l'eau aussi, et moi le ciment : le plus lourd. On est monté là-haut, on a construit la source et depuis, il y a toujours de l'eau.

Cahiers Arrive-t-il, comme dans *Manon*, qu'on ne dise pas où il y a une source, qu'on laisse les gens mourir de soif?

Brouquier Oui, parce que très souvent ceux qui viennent de la ville ne savent pas. Ils mangent à côté d'une source et puis ils jettent tous les résidus dans la source. Vous venez après pour boire, vous avez l'eau sale. Vous trouvez plus rien de propre. Voilà pourquoi on ne le dit pas.

Cahiers Vous êtes quand même un peu cruel dans votre pays...

Brouquier Eh non, c'est pas cruel, parce qu'on peut plus boire. Ils la salissent l'eau. C'est eux qui le sont, cruels!

Cahiers Et comment les traitiez-vous ceux qui salissaient l'eau comme ça?

Brouquier Ah, ils se faisaient pas voir, on les voyait pas!

Cahiers Et ceux qui venaient couper les pins...

Brouquier Et qui démolissaient les postes de chasse aussi. On les appréhende, on les fait courir. Ils font que du mal. Alors, on devrait faire des leçons aux directeurs, à ceux qui les commandent, parce que eux, ne savent pas qu'ils font du mal, c'est ceux qui les commandent qui devraient les diriger comme il faut. Alors, on laisserait venir tout le monde et tout le monde profiterait de la campagne à condition de respecter les lieux.

Cahiers C'est vous qui faisiez à Pagnol ses décors, qu'il voulait très ressemblants à la réalité?

Brouquier Ah oui, pour ça, je les lui faisais comme il faut!

Cahiers Il voulait que ça ressemble à un vrai village provençal?

Brouquier Mais pour ça, pour me donner une idée, il m'avait mené à Redortier. Redortier se trouve après Manosque, près de Banon. Nous étions allés faire un bon dîner à Banon. Nous étions allés voir le village, village abandonné, bien sûr, pour avoir une idée de ce que c'était. Les gens mourraient à dix, quinze, vingt ans. Tout le monde mourrait jeune. Ça veut dire qu'il n'y avait pas d'eau. Il y avait que des citernes. La citerne, si on ne bat pas l'eau, elle se pourrit l'eau. Ils ont mis des pompes. Tant qu'ils tiraient l'eau avec des seaux, l'eau était bonne, mais le jour où ils ont tiré l'eau avec des pompes, l'eau, elle a dormi! Elle s'est pourrie, et elle a empoisonné tout le monde. Ça s'est arrêté.

suzanne de troye

Suzanne de Troye, attachée aux films Marcel Pagnol à Marseille de 1933 à 1938 comme chef-monteur, a travaillé également avec Jean Renoir (*Boudu sauvé des eaux* et *La Bête humaine*).

Cahiers Avant de travailler avec Pagnol, vous avez travaillé avec Jean Renoir. Quelle différence avez-vous faite entre ces deux expériences?

Suzanne de Troye Il n'y avait pas tellement de différence : ils étaient tous les deux très amusants et très libres avec leurs techniciens. Ils les considéraient tout de suite comme leurs copains.

Cahiers Comment se passait le travail?

Suzanne de Troye Ça n'avait aucun rapport avec le travail en studio, à Paris. Avant de tourner un film, par exemple *Angèle* qui fut le premier, on a vécu dans la colline, dans une ferme que Pagnol avait achetée dans le vallon. Alors, il a fallu d'abord aménager la ferme. Ce n'était pas du montage. Et puis il a fallu aussi faire des routes parce que c'était un endroit isolé, la ferme était abandonnée depuis longtemps. Pagnol avait à l'époque un grand amour pour la dynamite, alors, on dynamitait certains endroits où le rocher abritait des routes. Ainsi, les endroits où nous voulions tourner devenaient accessibles, autrement non, ce n'était rien que de la colline. Il s'est bien passé trois mois consacrés à faire des routes avant de tourner.

Cahiers Mais vous assistiez au tournage?

Suzanne de Troye Ah oui, tout le temps! Vous savez, à l'époque, même, je crois, aussi avec Renoir, ça se passait un peu comme ça. Les catégories de techniciens n'étaient pas aussi définies que maintenant. On faisait un peu de tout, vous comprenez. Je me souviens, par exemple, que pour les films de Renoir, j'étais prête à six heures du matin pour aménager le décor. Avec Pagnol, ça allait encore beaucoup plus loin. Il n'y avait pas de script. C'était son frère qui était assistant-metteur en scène, mais il était en même temps directeur de production. Et puis on faisait tout, quoi ! Je faisais la script sur le plateau et, la plupart du temps, Pagnol faisait répéter ses comédiens comme au théâtre, longtemps à l'avance. Ensuite, il passait tout son temps dans le camion du son. Ce qui l'intéressait le plus, c'était d'entendre le texte

pendant que l'on tournait. C'était d'écouter si les acteurs parlaient juste, de sentir l'effet d'une réplique. Alors moi, j'étais sur le plateau, je disais: « Partez ! Coupez ! » Puis, dès que le plan était tourné, il sortait du camion et venait rectifier le jeu des comédiens.

Cahiers Mais est-ce qu'il réglait la scène?

Suzanne de Troye Oui, mais pas tellement. Il laissait une grande liberté aux comédiens, et le caméraman ou l'opérateur n'avaient guère le droit d'intervenir. Il voulait absolument que ses comédiens soient libres et lorsqu'on disait : « Untel est sorti du champ », il répondait : « Ça ne fait rien, on le refera sous un autre angle. » Vc , comprenez, on chargeait une bobine de trois cents mètres, on mettait comme objectif un vingt-cinq, on faisait un plan d'ensemble et on tournait tant qu'on avait de la pellicule, c'est-à-dire pendant trois cents mètres. Si les comédiens se trompaient, ça ne faisait rien, ils savaient qu'ils pouvaient continuer. Ils évoluaient un peu comme au théâtre. Puis, on mettait à nouveau une bobine de trois cents mètres, et on recommençait avec un quarante, puis un cinquante. Ensuite on faisait des gros plans des comédiens au soixante-quinze. On reprenait toujours à peu près au même endroit de sorte que moi, dans la salle de montage, je me trouvais avec cinq ou six fois trois cents mètres sous des angles différents, avec le même texte, le même jeu de comédiens. Comme il n'y avait que des grands comédiens, je m'y retrouvais toujours pour les raccords.

Cahiers Il tournait avec plusieurs caméras?

Suzanne de Troye Non, lui, jamais. Avec Renoir, j'avais l'habitude de tourner avec deux ou trois caméras, mais Pagnol n'aimait pas cela. Il était très rare qu'il le fasse, en extérieur, parfois, mais jamais pour les grandes scènes avec beaucoup de texte. C'est qu'il prenait grand soin de ses comédiens, il voulait qu'ils se sentent totalement libres. A la limite, il aurait pu supprimer la caméra!

Cahiers Mais il y avait tout de même des travellings, vous connaissez Pendule...

Suzanne de Troye Oui, Pagnol l'appelait « le roi du travelling. » C'était un petit homme plutôt gros qui avait des bras et un torse énormes. Il était d'une agilité surprenante et personne ne pouvait pousser le travelling aussi doucement que lui. Il marchait sur la pointe des pieds, il était chaussé d'espadrilles et on ne l'entendait pas. Il avait à l'époque un petit garçon de dix à douze ans et longtemps après, lorsque Pagnol tourna *La Belle Meunière*, je suis allé les voir et, tout à coup, j'ai vu arriver un colosse qui m'a dit: « Je suis Pendulette. » C'était le fils !

Cahiers Comment Pagnol écrivait-il ses textes?

Suzanne de Troye Il partait, quittait Marseille pendant quinze jours et allait écrire, je ne sais où. Quelquefois il disait qu'il allait à Paris... Il lui arrivait aussi d'écrire au studio, pendant le tournage. Quand l'envie lui en prenait, il ajoutait une séquence.

Cahiers Et est-ce qu'il avait l'habitude de noter les dialogues qu'il entendait ?

Suzanne de Troye Pas tellement. On trouvait parfois sur son bureau une feuille où il avait écrit une phrase que nous nous souvenions d'avoir entendue. Mais c'était rare.

Cahiers Avait-il beaucoup de facilité pour écrire ?

Suzanne de Troye Ah oui, c'était étonnant de le voir écrire. Pendant le tournage d'*Angèle*, le dimanche, nous ne tournions pas. S'il faisait mauvais temps, personne n'allait se promener, on jouait à la belote. Lui, il s'asseyait sur un coin de table avec son encrier et se mettait à couvrir des pages de sa belle écriture. Il ne les numérotait jamais, bien qu'il écrivît parfois une séquence de trois manières différentes, et je devais ensuite retrouver la page qui allait avec l'autre. Tout à coup, il levait la tête et disait : « Oh, Pendule, et pourquoi tu n'as pas joué le valet? » On se demandait vraiment comment il pouvait savoir que Pendule avait un valet pendant que lui était en train d'écrire. Il avait un don d'observation extraordinaire.

Cahiers Est-ce que Pagnol venait au montage?

Suzanne de Troye Non, il ne venait pas. Il était d'ailleurs très difficile de le faire venir à des projections. Il n'aimait pas beaucoup ça. Alors, je les lui racontais. Quand un film était tourné, pour lui, il était terminé. Mais la difficulté était que les films étaient toujours très longs et que nous arrivions à six ou sept mille mètres de pellicule à la fin du premier montage. J'étais bien obligée de lui demander de le réduire. Vous savez, ses films passaient dans les salles à Paris alors qu'ils faisaient quatre mille cinq cents mètres. A l'heure actuelle, les films font deux mille cinq à deux mille sept cents mètres. Et les gens ne s'ennuyaient pas, loin de là!

Cahiers Pagnol accordait-il une importance aussi grande à la qualité technique du son qu'aux voix des acteurs?

Suzanne de Troye Oui. Il s'était d'ailleurs acheté un camion de son. A l'époque, cela paraissait fabuleux, qu'un monsieur puisse se payer un camion de son. Lui, il s'était acheté un camion Philips et il y avait en permanence à Marseille un ingénieur de chez Philips, un Irlandais, qui était toujours avec Lecocq, l'ingénieur du son, et vivait là-bas, avec nous.

Cahiers Les habitudes de travail étaient-elles les mêmes à Marseille et à Paris ?

Suzanne de Troye Non, pas du tout. Enfin, en ce qui me concerne, j'allais tous les matins au montage et je travaillais exactement comme j'aurais travaillé à Paris. Mais pour le tournage, ce n'était pas la même chose. On était parfois tenus d'établir un plan de travail à cause des comédiens. Ainsi pour *César*, Pierre Fresnay avait très peu de temps de libre, et il a donc fallu s'en tenir au plan de travail. Mais Raimu ou Fernandel pouvaient s'attarder. Il y avait des jours où on ne tournait pas. On faisait des tournois de boules. Et puis après, on se mettait au travail pendant cinq ou six jours. Ça n'avait aucun rapport. On pouvait très bien commencer à neuf heures du matin et finir à trois heures du matin. Ça n'avait aucune importance pour nous, pour l'équipe, puisqu'on savait qu'après, pendant deux jours, on allait probablement tourner un seul plan ou peut-être pas du tout. Nous formions une collectivité, nous ne discutions jamais. C'était une distraction de travailler comme ça.

lecocq

Jean Lecocq a été l'ingénieur du son (fonction cardinale chez Pagnol) pour *Angèle*, *Regain*, *Merlusse* et *Cigalon*.

Cahiers Dans quelles circonstances avez-vous connu Pagnol ?

Lecocq J'étais ingénieur chez Pathé-Nathan au studio de Joinville et c'est avec un ami opérateur qui depuis longtemps parlait de moi à Pagnol que je me suis rendu à Francœur. J'ai rencontré Pagnol au milieu de ses décors et des machinistes. Quand il me vit, il dit : « Ah, le voilà le serpent de mer! Celui dont on me parle toujours et que je ne vois jamais. » Tout de suite, une très grande sympathie s'établit entre nous, et j'ai passé avec lui les meilleures heures de ma vie.

Cahiers On nous a raconté qu'il aimait chercher des sources...

Lecocq C'était pour pouvoir tourner sur des collines arides, où même les oliviers ne poussaient pas. Alors, il avait des sourciers, il cherchait des sources. Il y avait des lignes à haute tension qui passaient, des lignes de cent mille volts qu'on ne pouvait pas utiliser. Le camion de son est resté pendant six mois sur une colline dans la montagne pour tourner *Regain*. Alors, il fallait bien s'occuper de la nature, la mettre à notre service.

Cahiers Quelles étaient les conditions dans lesquelles vous deviez personnellement travailler par rapport à celles en usage aujourd'hui ?

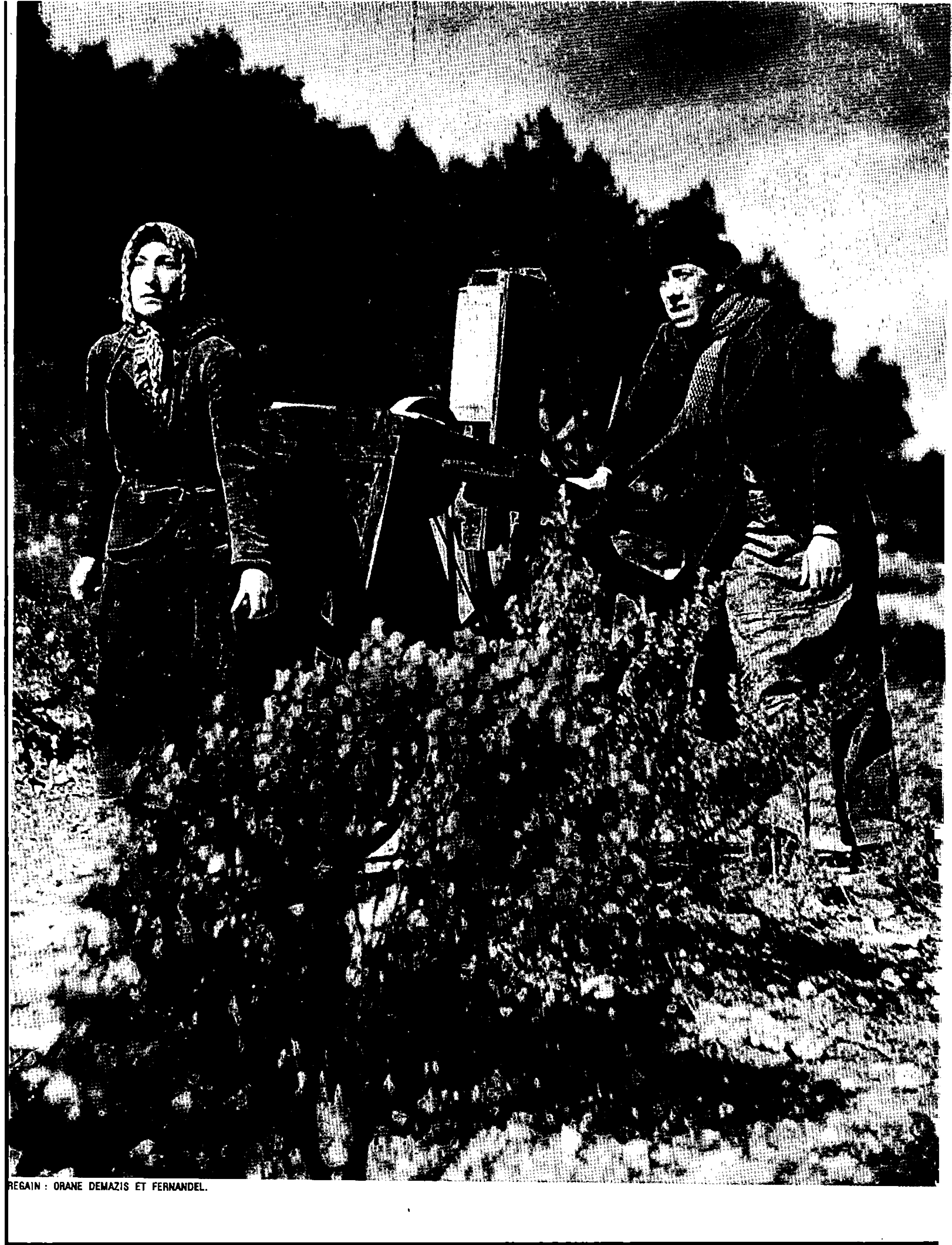
Lecocq Oh, c'est incomparable! Je n'ai pas rencontré de trop grandes difficultés parce que j'appartenais à R.C.A., chez Pathé-Nathan. J'avais tout le matériel dont j'avais besoin. Nous avons fait le film *Angèle* dans d'excellentes conditions techniques. Les seules difficultés que nous avons rencontrées étaient dues au décor naturel. Il fallait s'assurer qu'il n'y avait pas de problèmes pour tourner le lendemain dans certains endroits. Mais lorsque nous disions à Pagnol qu'il était impossible de faire quelque chose, nous pouvions être sûrs que, le lendemain, il essaierait de le réaliser. *Angèle* a été tourné entièrement en décors naturels. Nous avons respecté toutes les ambiances. Le son était à l'époque un système photographique. Quand c'était mauvais, il fallait recommencer. Mais jamais avec Pagnol je n'ai vu recommencer une scène à cause du son.

Cahiers Mais quand il tournait, il n'assistait pas à la scène, il allait dans le camion de son...

Lecocq Oui, mais il créait la scène avant.



CESAR : EDOUARD DELMONT, MAUPI, ROBERT VATTIER, DOUMEL, PIERRE FRESNAY ET DULAC.



REGAIN : ORANE DEMAZIS ET FERNANDEL.

Il créait l'ambiance. Il donnait confiance à chacun. Alors, quand tout était organisé, il pouvait s'absenter, et par le son, il pouvait très bien savoir si tout marchait comme il l'avait voulu.

Cahiers Mais pourquoi par le son?

Lecocq Parce qu'il sentait ainsi s'il y avait une hésitation de l'acteur, une défaillance dans l'intonation. Il criait « coupez » et on recommençait jusqu'à ce que toute l'ambiance passe dans le son comme il le voulait. A tel point que, lorsque *Angèle* est sorti, j'y suis allé avec Pagnol et un de mes cousins qui était aveugle; il nous a raconté tout ce qu'il « voyait » et il le « voyait » parce qu'il le sentait, l'ambiance qui avait été créée touchait toutes les sensibilités. Rien n'était truqué dans ce film, aucune transparence, pas de post-synchronisation. C'était le premier film naturel, le premier film-vérité.

Cahiers Quel fut votre premier film avec Pagnol?

Lecocq *Angèle* justement. Ensuite j'ai fait des films comme *Merlusse, Cigalon, Regain*. Et là, j'ai rencontré des difficultés, parce que nous n'avions plus le même matériel. Mais plus c'était difficile, plus Pagnol était content. J'ai fait des voyages à l'étranger, j'ai rapporté le matériel qu'il nous fallait, mais qui était encore insuffisant. Et c'est à Paris que nous avons pu changer les microphones à charbons que j'avais à l'époque contre des micros électrostatiques de chez Rex. Ils nous enlevaient tout bruit de fond et permettaient une assez grande souplesse dans le travail.

Cahiers Quel était le climat qui présidait au tournage?

Lecocq Il savait créer une atmosphère de confiance, de compréhension. L'argent nous importait peu, nous ne pensions qu'à une chose : créer avec Pagnol, parce qu'il nous en donnait l'exemple. Il était le premier à tomber la veste, le premier à gâcher le plâtre. Il partageait la tâche du plus petit comme du plus grand, donnant l'exemple d'une réplique aussi bien à Fernandel qu'aux autres. Il faisait tout, c'était un entraîneur d'hommes et il faisait confiance à chacun, nous laissait nos responsabilités.

Cahiers Ainsi, il était très décontracté...

Lecocq Ça dépendait des moments. Si l'acteur avait été bon, si le soleil était là, si le groupe électrogène voulait tourner, si on avait encore un peu d'éther à mettre dans le groupe pour qu'il puisse démarrer, alors ça allait. Mais nous avons eu des nuits où le groupe explosait, des moments où il fallait aller chercher de l'eau. Alors on faisait des parties de boules. On prenait le pastis. Pagnol m'appelait : « Mais Lecocq, qu'est-ce que tu fais avec ton bouiboui, on entend des zizis, des tas de choses, mais qu'est-ce que tu fais ? Viens donc! » Mais, malheureusement, je ne pouvais pas venir, parce qu'avec le matériel que j'avais et qui n'était plus celui d'*Angèle*, il me fallait le faire chauffer, le manœuvrer pour qu'il soit bien au point, pour que le galvanomètre du système d'enregistrement donne une réponse satisfaisante. Quand c'était au point, alors c'était moi qui donnais un coup de klaxon. Ils laissaient les boules ou le pastis. Il était nécessaire d'attendre ainsi, et vous pouvez voir maintenant que la qualité du son de *Regain*, par exemple, n'a rien à envier à celle des films contemporains, alors que nous avions un matériel qui n'avait pas été fait pour le cinéma...

Cahiers Comment Pagnol pouvait-il avoir une telle liberté au cours du tournage?

Lecocq Ses premiers films avaient bien marché. Il avait fait de très gros sacrifices, s'était engagé au maximum, et il pouvait compter sur une équipe solide et dévouée. Par la suite tout le personnel était engagé à l'année, le matériel lui appartenait, les laboratoires ainsi que les salles de montage et de projection. Il était donc détendu. Il pouvait s'amuser à faire du cinéma. C'était un plaisir pour lui. Alors, il pouvait créer.

Cahiers Mais il utilisait beaucoup de pellicule...

Lecocq Oui. Il ne se rendait pas compte à quel point l'argent filait ainsi. Il aimait tourner des scènes de dix minutes. Mais il avait raison parce qu'un acteur qui peut tourner une longue scène en continuité est beaucoup plus vrai que lorsqu'on la découpe en petites séquences.

Cahiers La musique de *Regain* était de Honegger : Pagnol le connaissait-il bien?

Lecocq Non, pas particulièrement. Mais il avait jugé que c'était le musicien qui pouvait le mieux rendre l'atmosphère qu'il désirait. Alors, des semaines entières, Honegger fut de tout cœur avec nous. Il fit la musique, l'orchestra, l'enregistra en dirigeant l'orchestre lui-même. Il a même aidé les machinistes à transporter les groupes électrogènes et certains moteurs, au point que Pagnol s'inquiéta de son état de santé alors qu'il gravissait une colline. Nous avons enregistré la musique de *Regain* sur les collines, dans les sous-bois. Le projecteur, le camion de son, trente ou quarante pupitres de musiciens furent transportés là-bas. Nous avons passé une journée formidable et le son, on peut encore l'écouter, est de bonne qualité!

Cahiers Pourquoi avez-vous enregistré de cette manière, en extérieurs?

Lecocq Pour respecter l'ambiance champêtre qui était celle de *Regain*. Ah, il sentait la moindre chose, Pagnol! Je vous dis que c'est un être extraordinaire, un être qui vibre, qui sent tout et qui a besoin de créer... Lorsque nous avons projeté *Angèle* en double bande, il faisait huit heures. On a dû couper des scènes magnifiques. Par exemple, la scène de la justice sous un olivier entre Rellys, Poupon et Blavette. Mais une fois terminé, coupé, nous avons projeté le film à Marseille pour voir les réactions et là, Pagnol a cherché à créer une ambiance particulière. La couleur n'existait pas, il a donc acheté des filtres teintés, bleu pour la nuit, rose pour le jour et bleu, rouge, vert et blanc mélangés pour rendre l'orage. Mais ce ne lui suffisait pas encore, il a été jusqu'à créer la perspective sonore. Nous avons mis des haut-parleurs dans les cintres, dans les coulisses, partout. Nous faisions gronder l'orage à droite, puis à gauche, jamais au même endroit. Nous avons mis aussi un ventilateur sur la scène et nous avons recréé le vent. Les gens tremblaient, certains criaient, des femmes se trouvaient mal et la police nous demanda de bien vouloir mettre fin à nos innovations. Sans cela, nous avions envisagé pour le lendemain d'envoyer un air légèrement parfumé et humide.

blavette

S'il est inutile de présenter l'acteur, on peut suggérer de découvrir l'écrivain méconnu auteur d'un admirable livre de cuisine « Ma Provence en cuisine » (Editions France-Empire) où sont décrits sous l'angle culinaire la plupart des tournages de Pagnol et — rencontre révélatrice — l'un de ceux de Renoir : *Toni*. « Je considère qu'un plat qui n'est pas « bavard » est raté », écrit Blavette. Nous nous portons garants de la loquacité de ceux qu'il propose.

Cahiers Jusqu'à Pagnol, Marseille, c'était l'opérette marseillaise, c'était l'exagération.

Blavette Oui, il faut rendre un hommage spécial à Pagnol et à Jules Raimu, mon camarade, qui ont fait énormément pour les Marseillais et pour toute la Provence. Après Pagnol et Raimu, qu'est-ce qu'on a appris ? On a appris que l'accent marseillais faisait tout bêtement pleurer. C'est tout.

Cahiers Quand et comment avez-vous rencontré Pagnol ?

Blavette Il y a 35 ans. Je fréquentais un bar, qui était le bar « Noailles » où tous les artistes venaient : Chevalier, Mistinguett, Georgel, etc. Un soir, je vois entrer Henri Poupon avec un petit bonhomme qui m'intriguait. Henri me dit : « J'ai besoin de toi ». On m'avait dit qu'un certain nombre de tapeurs le suivaient et j'avais presque envie de lui dire : « Combien ? » Mais il me dit : « Le petit bonhomme que tu as vu tout à l'heure était Vincent Scotto. Pagnol va tourner un film et il manque un acteur. Enfin, tu sais, c'est plutôt un figurant, c'est plutôt pour ouvrir la porte, quelque chose comme ça et, tu le vois bien, il y a pas d'acteurs, il y a rien, il y a pas de comédiens, ni de figurants... » Alors, je le regarde bien et je lui dis : « Voyons, Henri, moi, si vous me voulez, ça vous coûterait d'abord trop cher, vous ne pouvez pas me payer, et puis, secundo, je suis fainéant, fainéant chronique. » Il a été malin, il a attaqué ma femme : « Voyons, Paquita, tu ne serais pas contente de voir ton mari à l'écran, tout ça ! » Et ma femme me dit : « C'est vrai, Charles, tu n'es pas gentil, rends-lui service... » Bref, je me suis trouvé embrouillé dans cette affaire de cinéma et voilà comment j'ai tourné *Jofroi*. Je m'amène à la Treille, on me présente Pagnol, il dit : « Va au maquillage ! »
On me colle une moustache, on me dit que je faisais un piémontais, et je redes-

cends. Quand Pagnol me voit, il dit : « Oh ! c'est lui ! c'est lui ! » Heureusement, pour moi, c'était le rôle d'un fainéant de la Treille. Alors, j'ai été parfait, évidemment. Et Pagnol me dit : « Voilà la brochure, on va répéter, tu joues Tonin. » J'ouvre la brochure, on répète, puis Pagnol dit : « Eh bien puisque vous la savez, on va se la tourner, cette scène ! Mes enfants, ne vous émotionnez pas si vous vous trompez, la pellicule, c'est de la merde ». Et nous avons tourné 297 mètres de pellicule sans nous tromper, et tout a été à l'avenant. Voilà mon entrée dans le métier de comédien.

Cahiers Qu'est-ce que c'était cette première scène ?

Blavette C'était une scène où, avec M. Scotto, nous discutions sur le parapet en compagnie de Poupon, et nous parlions. Jofroi était un paysan qui avait vendu son terrain mais qui ne voulait pas qu'on touche à ses arbres. Enfin, c'était quelque chose d'extraordinaire. Et il nous le faisait au chantage par le suicide : « Si vous coupez mes arbres, je me suicide, je vais me jeter de là-haut, je vais me pendre. » Et tout d'un coup, on le voit traverser la place à la fin de la scène avec une immense corde, énorme, pour aller se pendre...

Cahiers Quelle est l'origine du gag du « sophisme » dans *Jofroi* ?

Blavette C'est le côté ex-professeur de Pagnol : Pagnol a laissé échapper ce mot, et tout le monde l'a répété jusqu'à ce qu'il soit un des leitmotivs du film. Et l'acteur qui le disait ne connaissait même pas son sens !

Cahiers La première scène de *Manon* : l'apéritif et le jeu : on a l'impression que ça fait vraiment partie de la vie...

Blavette Oui, pour la bonne raison que ça fait partie de Pagnol. C'est tout. Pour moi, le nom de Pagnol est entouré d'une auréole magique. Pagnol était simplement un entraîneur d'hommes, un persuasif, il disait : « Mes enfants, on va faire ça ! », et ce « on va faire ça » était décisif. Aucun de nous autres n'aurait conçu que « ça » ne se fasse pas. Et on le faisait. C'est ainsi que Pagnol a obtenu des tours de force de ses acteurs et de ses techniciens. Pour moi, c'est « Monsieur Cinéma » en Europe. M. Pagnol a disposé d'une équipe dont aucun cinéaste ne disposera jamais en Europe. Il serait venu nous réveiller à n'importe quelle heure de la nuit nous aurions été d'accord. Par exemple, le dimanche, on ne travaillait pas. Alors les uns voulaient aller faire une virée, les autres voulaient aller voir tel film au cinéma, et ainsi de suite. Finalement, on se retrouvait au repas et on commençait à manger. Pagnol, brillant causeur comme toujours, attaquait un sujet, et, quand on regardait l'heure, il était minuit et demi. Cinéma, virée, tout était aux oubliettes. Pourquoi ? Parce que c'était Pagnol le magicien. C'est tout. Voilà le personnage de Pagnol, voilà la raison de tous ses succès. C'était bien une sorte de magicien d'ailleurs. Il pouvait être double, triple... Je me souviens qu'il pouvait très facilement, au milieu d'une assemblée, soutenir en même temps deux ou trois conversations, raconter trois histoires...

Cahiers Il paraît que, pendant le tournage, c'est vous qui faisiez la cuisine ?

Blavette Quand on est comédien et que l'on tourne un rôle sur une colline, qu'on court, qu'on refait une scène, c'est extrêmement fatigant, et Pagnol estimait que, quand arrivait l'heure du repas, on devait le prendre les pieds sous une table. C'est pourquoi il y avait une équipe qui montait des tables en pleine montagne. Je faisais mes 60 couverts comme ça, avec glaces et tout ce qui s'ensuit, apéritifs frais, café chaud, cuisine chaude, ainsi de suite. Pagnol estimait que le comédien était en meilleure condition en s'étant restauré comme il faut. Voilà !

Cahiers Mais il y avait quand même des cuisiniers, vous, votre rôle, c'était d'être comédien...

Blavette En fait de cuisiniers, il y avait quelquefois ma femme qui m'accompagnait et qui me donnait la main, c'était tout.

Cahiers Parce que vous êtes bon cuisinier ?

Blavette Ecoutez, je cuisine comme un Provençal, comme m'a appris mon arrière-grand-mère. Je fais la très vieille cuisine, et avec les sauces. On la doit à Catherine de Médicis, qui avait amené ses cuisiniers d'Italie. On mangeait très bien à la cour à cette époque-là et le roi s'est aperçu que tout sujet qui mangeait bien était plutôt récalcitrant à la gabelle. Il fit des édits pour essayer d'endiguer ces brioches naissantes, et mit les cuisiniers à la porte. Mais Catherine de Médicis arriva à sauver les siens et c'est ainsi qu'on a sauvé les recettes des sauces qui sont d'origine romaine comme la daube. Je la fais exactement comme ils la faisaient à cette époque-là.

Cahiers Maintenant, vous êtes cuisinier de profession ?

Blavette Ah mais ! j'ai toujours eu un pied dans le cinéma et un pied dans la cuisine, car j'estime que ce sont deux arts d'expression, tous les deux au même titre.

Cahiers Cela devait plaire aux cinéastes avec qui vous avez travaillé — tout au moins Pagnol et Renoir...

Blavette Pagnol a mangé de ma cuisine, Giono en a mangé, Fernandel en a mangé et Gabin... Tous mes camarades ont dégusté ces spécialités provençales...

Cahiers « Le Schpountz » a vraiment existé n'est-ce pas ?

Blavette Oui, c'était un minus qui venait nous voir de Mazargue. et il avait une distance de 25 km à couvrir à pied. Alors, il arrivait tout poussiéreux, dans le vallon de Marcellin-le-Cuirassier, où il y avait le Q.G. de Pagnol et là, il se mettait en quête de Pagnol. Il disait : « Ah ! bonjour M. Pagnol. Alors, c'est aujourd'hui que je tourne ? » Alors l'autre : « Oui, oui, mais pas tout de suite, hein, plus tard ». Il disait : « Vous excuserez ma tenue, n'est-ce pas ? ». Il avait des pantalons rapés, reprisés avec de la ficelle, et finalement il disait : « Oh ! mon valet ces temps-ci est désordonné, je vais être obligé de le jeter dehors ! », et ainsi de suite. Ce fut la naissance du film *Le Schpountz*. Les comédiens entre eux étaient très détendus et se faisaient des blagues. Pagnol assembla tout cela et fit *Le Schpountz*.

Cahiers Qui est-ce qui l'a appelé « Le Schpountz » ? D'où vient ce nom ?

Blavette Ça vient du russe, mais je ne saurais trop vous l'expliquer. Willy, l'opérateur, en était le responsable. Il était Russe et s'appelait Willy Factorovitch. Quand il voyait un schpountz, vous voyez ça me vient tout seul tellement c'est passé dans le naturel, eh bien il disait : « Tiens, voilà un schpountz ! ». C'est resté, et Pagnol a appelé son film ainsi.

Cahiers Quand on revoit *Marius, César, Fanny*, on s'aperçoit de...

Blavette De certaines absences, oui, oui... Je suis le premier à les déplorer, car ce sont celles d'amis... Raimu, Charpin... Charpin était l'incarnation parfaite du seigneur provençal... Et Jouvet, qui était un comédien, le premier de tous les comédiens. Quand je revois un de nos anciens films, c'est un cimetière que je vois. Là, vous me faites aborder le chapitre Raimu. Voir Pagnol et Raimu s'engueuler, mais c'était une chose extraordinaire...

Cahiers Et le personnage que Raimu incarnait, est-ce qu'on continue à le voir dans la région ?

Blavette Non ! Raimu n'est plus. Les personnages pittoresques de la région marseillaise et de la région provençale ont subi, peut-être est-ce le progrès, une espèce de nivelage, de standardisation qui a envahi même la Provence. D'ailleurs, en Provence, chose que vous n'auriez jamais vue auparavant, vous voyez maintenant des Marseillais en train de courir, or, on n'avait jamais vu de mémoire de Marseillais quelqu'un courir à Marseille. Quand quelqu'un disait : « Je suis pressé, je suis pressé, il me faut ça tout de suite » on disait : « Monsieur, demain il fera jour ! » Mais maintenant, on ne dit même plus : « demain il fera jour », on court. Chose qui est inacceptable pour moi, qui suis un raffiné du délire provençal.

Cahiers Comment se fait-il que Pagnol ne tourne plus de films ?

Blavette La vérité là-dessus est très simple, j'ai répondu déjà presque à cette question. Les films de Pagnol sont devenus pour moi des cimetières. D'ailleurs, Pagnol me dit quand il me voit : « Vé ! accroche-toi bien Charles, que tu es le dernier ! » et je lui dis : « Compte sur moi, bien entendu ! » Je m'accroche. Mais il n'y a plus personne, alors comment voulez-vous que sans Raimu, sans Charpin, sans Delmont, M. Pagnol refasse un film ? Mais des scénarios, je lui en connais au moins trois, actuellement, et ils ne seront probablement jamais joués, rapport à ça. (*Les entretiens qui précèdent ont été réalisés au magnétophone par Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, André S. Labarthe et Jacques Rivette.*)


ANGELE : ORANE DEMAZ:

L'importun du Midi

par Gérard Guégan

les conditions

« Lorsqu'on attaque une pièce qui a eu du succès, n'est-ce pas attaquer plutôt le jugement de ceux qui l'ont approuvée, que l'art de celui qui l'a faite ? » (Molière.) Bon an, mal an, la trilogie de Marcel Pagnol (« Marius », « Fanny », César ») fait recette. De guerre lasse, ses ennemis ont déserté le terrain. L'illusion d'une victoire, celle-là même entérinée par les historiens et répercutée au plus profond des ciné-clubs de province, leur suffit. Que leur importe la faveur d'un public dont ils se soucient peu puisqu'il est désormais établi que le charlatan du Midi n'entrera pas au Grévin du Cinématographe. Le malentendu dure depuis bientôt trente ans.

Que ne reproche-t-on pas à Pagnol ? Un pittoresque grandiloquent, une théâtralité a-cinématographique... A croire que la Provence est fille de la lointaine Finlande, que le 7e Art découle du système métrique. Cessons pourtant cette opposition d'analogies et préférons lui la franche polémique. La parole est donc aux théoriciens.

« Depuis le Film d'Art d'avant-guerre jusqu'à Marcel Pagnol, la filiation est évidente : la France cherche à l'écran le théâtre, et le mauvais théâtre », affirment Bardèche et Brasillach. L'opinion des deux B possède à tout le moins un mérite, celui de reprendre une double erreur, historique et esthétique. A manipuler les faits sans les confronter avec l'information existante, Bardèche et Brasillach mettent de l'humeur là où la rigueur est essentielle. Que n'ont-ils lu un article de Pagnol, paru dans « Les Cahiers du Film », le 15 décembre 1933. Citons : « Tout film parlant que l'on peut projeter en muet, et qui reste compréhensible, est un très mauvais film parlant. (...) Tout film qui porte à l'écran une pièce de théâtre, et qui n'ajoute rien à l'expression de cette pièce de théâtre, est un très mauvais film parlant. » Dès lors, nul n'eût pu blâmer les deux B de démontrer, par l'analyse des films, la non-observation par le cinéaste des principes écrits. Pour ne l'avoir pas fait (et nous n'éprouvons pas l'envie de suppléer cette carence puisque nous désapprouvons l'attitude des deux B), leur jugement de l'intérieur même se détruit. Quant au mépris professé à l'encontre d'un cinéma dit théâtral, il ne suffit pas d'opposer au sein d'une phrase les deux faits pour le croire résolu au profit d'une pureté particulière. Lubitsch, Guitry, Mankiewicz, Bergman, autant de noms, autant de pièces à verser dans un procès jamais fini, jamais commencé. Il est donc temps d'en tirer quelques enseignements. Et pour ce faire, l'œuvre de Pagnol est à point (re) venue.

le plaidoyer

« A un moment, Walcott l'interrompt et attrape le bras de Jack en disant :
— S'il me tient comme ça, est-ce que je peux le toucher ? — A bas les pattes, dit Jack. Y a pas de cinéma ici. » Ernest Hemingway (« 5 000 dollars »).

L'agora était un lieu privilégié. Rencontre d'un public avec son art. Les Grecs disparus, la recherche du temps perdu s'avéra souvent vaine. C'est que l'on voulait aller au peuple sans lui. Les chrétiens du Moyen Age, les bourgeois des XVIIe et XVIIIe siècles français ne s'y trompèrent pas. Faisant coïncider, sur la scène, leurs utopies avec les vieux rêves humains, ils firent tuer Judas et gronder la révolution de 89.

Lorsqu'au premier chapitre d'« Ecrits sur le Théâtre », Brecht démonte le mécanisme qui régit les rapports public-rencontre sportive, il propose implicitement le retour à un spectacle plus sensible parce que plus contradictoire. Fondé lui-même sur la discontinuité propre aux actes des vivants. Reproche-t-on au dramaturge allemand d'écrire dès 1926 : « Un théâtre sans contact avec le public est un non-sens » ? Non. Et pourquoi ? Réponse embrouillée : parce que (un trémolo dans la voix) il a signé « L'Opéra de Quat'sous », « Arturo Ui » et « Mère Courage » (généralement on s'arrête là, considérant que le reste...). Mais n'essayez pas de nous faire croire que le succès des films de Pagnol tient au respect de ce précepte. Car, voyez-vous, plutôt que de lui montrer sa turpitude, il a flatté le mauvais goût de ses clients. Fin de la réponse. C'est simple... trop simple. Ce que les censeurs du goût reprochent à Pagnol se résume par cette phrase : il a gagné de l'argent. Le temps est loin où les amis (amateurs) de Racine n'avaient pas « les moyens d'en faire le succès » (M. Pagnol « Critique des Critiques », 1949). Mais ne nous égarons pas. Revenons plutôt à la nature profonde du public et à sa raison. C'est-à-dire au fait qu'il préfère « La Fille du puisatier » au « Combat dans l'île », le diamant brut au caillou blanc. Pagnol... Il y a du grec chez cet homme. De l'Homère. Avec sa démesure, sa folie du verbe, ses outrances, son assujettissement, ses larmes. Il accepte d'être le chantre d'un monde qui roule sans se soucier de l'avenir. Du présent, il ne fixe que ce qui rappelle un passé harmonieux. Les traditions d'une culture qui se désagrège. La destruction, c'est pour les autres, les cinéastes du devenir. Lui, c'est l'homme qui ouvre un coffre où tout n'était pas si mauvais, où la vie était ce combat au soleil entre le destin et les hommes. La naissance, la mort, et, entre, l'amour sans lequel rien n'est donné. Trinité éternelle. Volontairement, Pagnol n'eut d'autre souci que de la capter. Avec des envolées vers le ciel, des retours sans fanfare. Des hauts et des bas dont je laisse la seule critique nous les rendre sensibles. Mais un autre jour, je vous prie. Aujourd'hui, nous ne prêterons pas l'oreille aux reproches. Raisonnons cependant notre enthousiasme et écrivons froidement notre passion.

la certitude

« Mais en que sièr que tant vous parle ?
« Mais à quoi bon tant de paroles ? »
Frédéric Mistral.

Le mythe a la vie dure. Dans l'obscurité et vingt-quatre fois la seconde, il revit concrètement toutes les deux heures. Les corps s'effritent, les ombres demeurent. La force de Pagnol n'est-elle pas alors d'avoir créé un type qui, ne devant rien à un modèle préexistant (notion du créateur), emprunta toutefois à un public sa part de vérité (notion du reflet) ? C'est que l'acteur, chez Pagnol, campe un personnage avec lequel de toutes ses forces il fait corps... L'accent prête à rire, dit-on. Imbéciles qui ne pleurez pas à « Regain »... « Pagnolade », ajoute-t-on. Allons, que peut nous faire ceci si le régionalisme atteint à la vérité des âmes ?

Ainsi « Manon des Sources » théâtralise-t-il le Midi pour ne rien perdre d'un peuple qui constamment se met en scène, tant sa passion du spectacle l'emporte sur la raison.

Cinéma des idées générales ? Et que dit Bruno dans « Le Petit Soldat » ? Et que dit l'institutrice dans « Miracle en Alabama » ? Et d'où tira sa force le vieux cinéma américain ? Regardez, à califourchon sur le rouleau à grains, Amédée et Saturnin parler de la lointaine Amérique (« Angèle »). L'épopée est sous-jacente. Sur la montagne, à Baumugne, l'horizon poursuit la tragédie.

« Du théâtre, tout ceci, Monsieur ! »
« Oui, Monsieur, mais animé. »

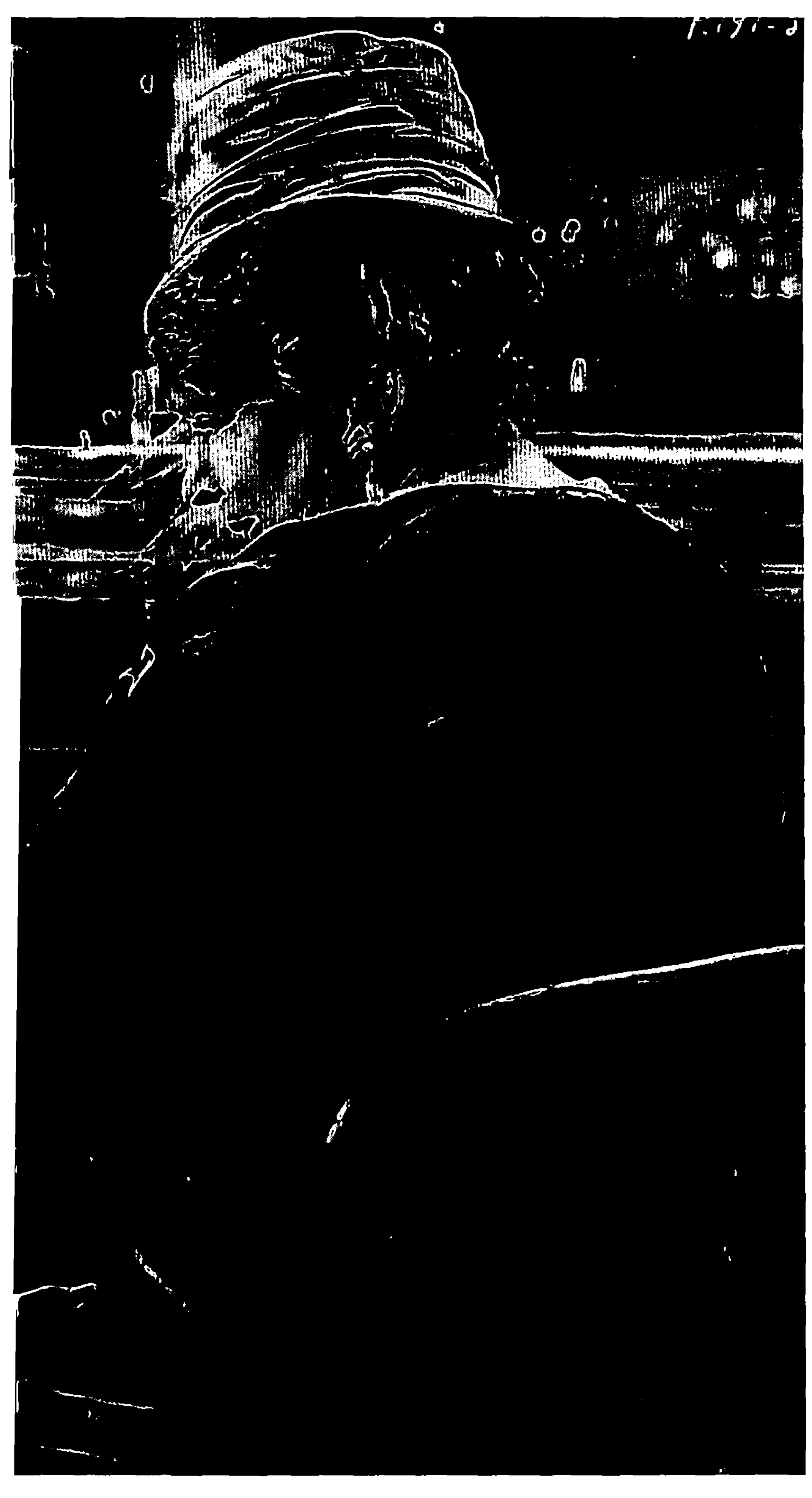
Gérard GUEGAN.



LA FEMME DU BOULANGER : RAIMU



MARIUS : RAIMU ET ALIDA ROUFFE.



« Il importe de nous expliquer sur le sens exact du terme « maudit » employé dans le domaine du cinématographe » écrivait Jean Cocteau en tête du manifeste du Festival de Biarritz en 1949. Et de discerner deux formes de malédiction dont l'une, empruntée à Mallarmé, intéressait directement Biarritz : est maudite toute œuvre qui « cherche à contredire une mode, fût-elle d'extrême pointe », était maudit à Biarritz tout film qui n'avait pas trouvé son public, c'est-à-dire qui ne l'avait pas trouvé *encore*. En d'autres termes, il ne suffisait pas qu'un film fût déclaré d'avant-garde, encore fallait-il que cette avant-garde concernât le *cinéma*, « c'est-à-dire, précisait Bazin quelques pages plus loin, la production d'une industrie bien caractérisée dont il ne saurait être question de discuter la loi fondamentale qui est de *rencontrer d'une façon ou d'une autre l'assentiment du public* » (c'est moi qui souligne). Le Festival de Biarritz n'avait pas d'autre but que de donner leur chance à des films qui n'avaient pas alors rencontré cet assentiment (*Chronique d'un amour, Les Dames du Bois de Boulogne*) puisqu'aussi bien, notait par ailleurs Bazin, « tous les films naissent égaux en droit ».

Mais il existe une autre forme de malédiction qu'avait aussi fort bien aperçue Cocteau : « Qu'on ne s'y trompe pas, l'échec n'est pas obligatoire. Un succès de malentendu peut donner le change. C'est ainsi que les films de Chaplin, véritables drames de Kafka, etc. ».

La malédiction qui pèse sur les films de Pagnol est de cet ordre. On peut dire que leur popularité en a masqué jusqu'ici la grande nouveauté. En outre, les déclarations tonitruantes de leur auteur n'ont pas seulement indisposé ses adversaires : elles ont eu le curieux effet — diamétralement opposé, sans doute, à celui qu'escomptait Pagnol — de décourager exégètes, critiques et théoriciens qui ont jugé la cause entendue (celle, disons pour aller vite, du théâtre filmé) et s'en sont tenus là.

Aujourd'hui que se sont éloignés les éclats de la querelle, il est enfin possible de considérer et les films et les positions théoriques de Pagnol en toute sérénité et de leur accorder la place qui leur revient.

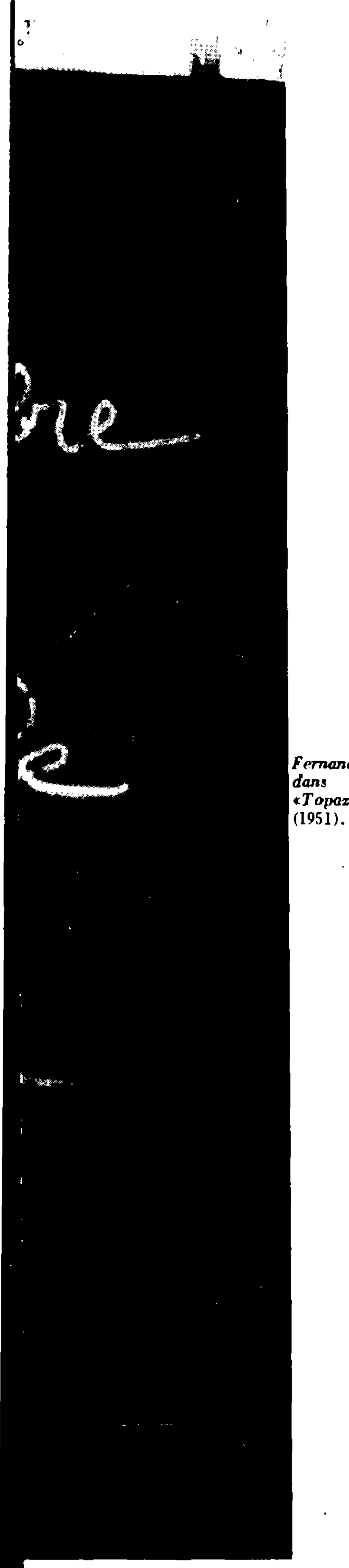
A nos yeux, le cas Pagnol — pour reprendre le titre du seul article lucide qu'ait suscité son œuvre (1) — le cas Pagnol illustre à merveille l'un des grands paradoxes qui ont marqué cette époque troublée que fut le passage d'un art de l'image à un cinéma qui parle, à savoir que ce sont souvent les hommes le moins armés techniquement qui ont le mieux saisi le sens de la révolution, comme si, loin de leur nuire, la méconnaissance des règles en vigueur leur avait au contraire garanti la liberté, la simplicité, la sincérité, bref cette fraîcheur dans l'invention que nous admirons tant aujourd'hui.

Il faut se souvenir que pour l'ensemble de la profession la méfiance a longtemps été de règle à l'égard de l'art nouveau. Mais à

Me 17 novem

ition de

mora



Fernandel dans «Topaze» (1951).

quoi correspondait cette méfiance sinon au désarroi profond de qui pressentait que le cinéma parlant n'était peut-être pas tant une complication du cinéma existant qu'une rupture radicale avec ce cinéma. Lucidité confuse, vite étouffée sous l'urgence de la polémique. L'arrivée d'hommes neufs, peu rompus au mécanisme du muet et, comme tels, tenus a priori pour incompétents, fit donc qu'au lieu d'affronter le nouvel art on s'efforça d'en réduire la nouveauté. On considéra la parole comme un simple élément supplémentaire (ou plutôt deux puisqu'on distinguait la parole du bruit) qui venait s'ajouter aux éléments convenus du cinéma muet. Ainsi le cinéma parlant n'était-il qu'un cinéma muet augmenté de la parole et faisait-on des films parlants par addition successive de leurs attributs. A la même époque, que fait Pagnol ? Il filme l'objet du délit. Au lieu de considérer la parole comme une intruse (c'est-à-dire comme une rivale) il l'installe en reine au cœur de l'image. On pense à ce mot de Guitry répondant à un assistant qui lui proposait de filmer un lustre : « Le lustre n'a pas de dialogue ».

D'instinct, comme Guitry, Pagnol refuse de filmer le lustre parce qu'il ne parle pas. C'est que ce plan du lustre aurait eu sa place s'il avait dû remplacer (signifier) de la parole, c'est-à-dire dans cet art de compromis que souhaitaient alors les tenants du cinéma muet que tentait le cinéma parlant, cet art audio-visuel, fils du discours en images d'antan, dont l'écho assourdi planera encore quelques temps dans les ouvrages de théorie. On voit finalement que ce n'est pas tant la mutité qui définit le cinéma muet qu'une certaine manière de manipuler des éléments simples, ni tant la parole l'art nouveau que certaine manière d'appréhender globalement des unités synthétiques. C'est pourquoi nombre de films parlants relèvent de l'esthétique du muet quand bien des films muets (ceux, notamment, de Feuillade, de Stroheim, de Murnau) peuvent être tenus pour les ancêtres plus ou moins conscients du cinéma parlant.

Pagnol donc filme la parole. Mais pas n'importe quelle parole. Rien de plus faux, à ce sujet, que l'étiquette « théâtre filmé». Bazin l'avait bien vu : « ... la prédominance de l'expression verbale sur l'action visuelle ne saurait définir le théâtre par rapport au cinéma... la parole théâtrale est abstraite, elle est elle-même, comme tout le système scénique, une convention, le résultat de l'action en verbe ; la parole cinématographique est au contraire un fait concret, elle existe, sinon d'abord, au moins par et pour elle-même ; c'est l'action qui la prolonge et qui, presque, la dégrade ». Rien à ajouter.

Toutefois, à y regarder de près, l'expression « théâtre filmé » possède du moins un avantage : celui de nous aider à définir toute une famille de cinéastes modernes, de Renoir à Guitry, de Rossellini à Rouch ou au mouflet Eustache. Le « théâtre filmé » proclame en effet l'indépendance d'un contenu (le théâtre) par rapport à un contenant (le film). Regardez Boudu gambader sur les berges de la Marne ou Poupon se gargariser du mot « sophisme » (*Jofroi*) : on a l'impression qu'ils existent indépendamment de la manière dont la caméra les a attrapés.

Et c'est l'autonomie de la chose montrée (que prônait ici même Rohmer le mois dernier) qui provoque chez le spectateur cette sensation exquise d'arbitraire liée à quelque mystérieuse nécessité qu'on appelle la grâce.

Le cinéma muet était essentiellement fonctionnel (comme la phrase que je viens d'écrire) : le bien-dire n'existait pas plus que le dire-mieux ou le dire-autrement (ce qui explique qu'il n'y ait pas d'art muet baroque), seul le dire-juste avait un sens. Pagnol et ses pairs, au contraire, ont fait leur avant la lettre le précepte de Rossellini qui assignait pour but à la mise en scène de purement et simplement *enregistrer la situation dramatique*. Dès lors, qu'importe les moyens utilisés : une scène ne sera jamais que *plus ou moins bien* enregistrée, comme n'importe quel événement d'actualité filmé simultanément par dix caméramen. La meilleure façon de filmer (et non plus la seule) sera donc la plus simple, celle qui se fera le moins remarquer, et si Pagnol, de ce point de vue, peut être dit supérieur à Korda, c'est simplement que, n'étant pas cinéaste de métier, il oubliera le cinéma et filmera d'instinct. Qu'est-ce donc que filmer sinon effectuer avec plus ou moins de bonheur un travail d'enregistrement *indispensable* (sans lequel il n'y aurait pas de spectacle, ou du moins transmission de spectacle) mais *arbitraire* (puisque ce spectacle possède une existence autonome, ou du moins indépendante de la façon dont on le montre). Bien entendu ce travail technique peut s'accompagner d'assez beaux effets, comme on dit, de mise en scène — tel ce magnifique plan large, digne de Murnau, qui accueille la confession d'Hugolin dans *Manon* et lui ajoute une indiscutable grandeur tragique. Mais qui niera que cette grandeur fût déjà inscrite dans la confession elle-même et que, eût-elle été massacrée par la caméra maladroite d'un amateur, elle eût gardé pour nous une part de son pouvoir ? D'ailleurs, pour prendre un exemple plus spectaculaire, comment l'analyse technique du sketch de Godard dans *Paris vu par...* pourrait-elle nous apprendre quoi que ce soit sur l'art de Godard (qui est l'auteur du film) alors que le travail d'enregistrement (le choix des angles, des cadres, etc.) n'a pas été accompli par lui ?

Nous touchons ici au paradoxe d'un cinéma sans cinéma, aux antipodes non seulement de l'ensemble du cinéma muet mais de tout un cinéma parlant dont l'exemple limite serait le cinéma de Bresson (tous les propos de Bresson contredisent ce qui a été dit plus haut (2).

Ainsi pourrait-on distinguer deux familles d'auteurs de films, distinction que l'épreuve de la mémoire suffirait à opérer : on se souvient d'un *personnage* de

Pagnol, mais on se souvient d'un *plan* de Bresson. Autrement dit, Pagnol ne serait pas un moindre cinéaste s'il n'avait réalisé techniquement aucun de ses films alors qu'il est impossible d'imaginer un seul film de Bresson réalisé par un autre que lui. C'est pourquoi la critique manque souvent son but : analyse technique, elle peut presque épuiser l'exploration d'un film de Bresson, mais elle manque à tout coup un film de Renoir, de Guitry, de Rossellini, de Pagnol ou du mouflet Eustache ; axée sur la dramaturgie et l'analyse intrinsèque du « spectacle », elle passe à côté de Bresson, de Resnais. Or, s'il est permis de situer le génie *cinématographique* de Pagnol au-delà du cinéma (ou en deçà, peu importe), peut-être serait-il bon de faire retour sur ce que disait récemment Leenhardt à la télévision : « Moi, j'ai cru que le rôle du scénariste était premier... et que nous allions avoir une génération où l'auteur de film serait un homme qui serait auteur de film comme un auteur de théâtre. Et qu'il y aurait une spécialisation qui ferait que, avec de grandes personnalités, comme Jouvet mettant en scène Giraudoux, le metteur en scène aurait ce rôle de servir techniquement un auteur. J'ai fait une erreur complète. Du moins pour la France. Puisque pratiquement ce qui est arrivé c'est que tous les jeunes écrivains faits pour être justement des auteurs de films dans ce sens-là n'ont eu de cesse, n'est-ce pas, que de faire non seulement la direction d'acteurs mais la scénographie précise de leurs films, et que, par exemple, une des plus belles intelligences littéraires de notre génération comme Astruc s'intéresse beaucoup moins à l'esthétique qu'à la gymnastique d'un mouvement de grue... Et là, quoi qu'il en soit, je me suis trompé et je tiens à le dire » (3).

On aura compris qu'une analyse de l'œuvre de Pagnol devrait commencer au point précis où je termine cet article : dans l'examen du texte même de ses dialogues (par exemple de son goût pour le raisonnement ou pour les recettes dont sont émaillés ses films) et de leur enracinement dans une *fiction* (il faudrait dresser le bilan des situations dramatiques chez Pagnol), dans un *paysage* (ainsi découvrirait-on deux types de paysages : Marseille et l'arrière-pays), dans des *personnages* enfin (dont l'inventaire rendrait justice à ces prodigieux interprètes que furent Raimu, Poupon, Fernandel, Scotto). Paysages et personnages qui sont devenus inséparables non pas du cinéma mais de la fiction qu'il véhicule.

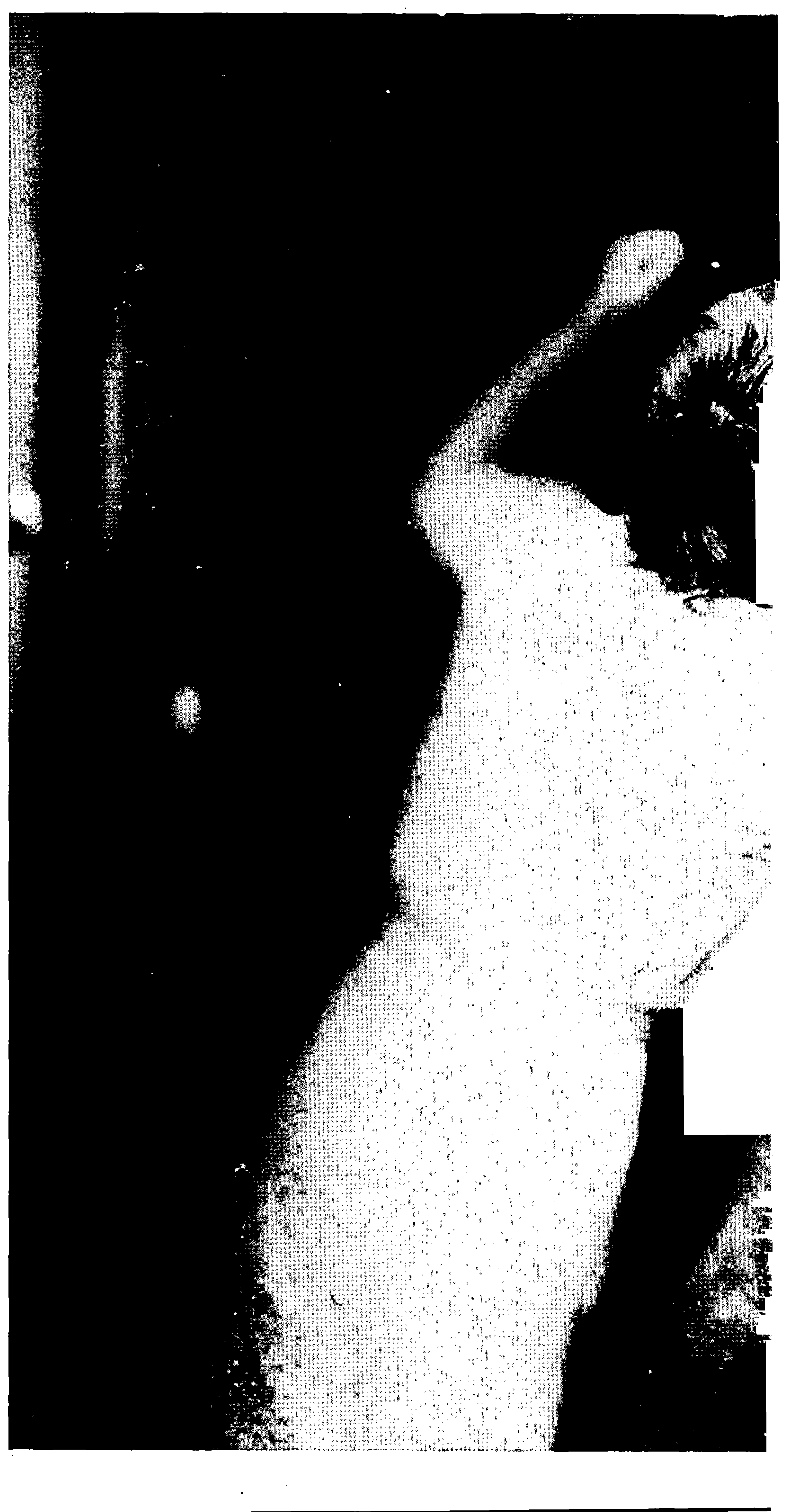
Il m'étonnerait fort qu'après presque trente ans une telle analyse ne redonne raison à Roger Leenhardt.

André S. LABARTHE.

(1) « Le cas Pagnol ». André Bazin in « Qu'est-ce que le cinéma ? », tome 2.

(2) Par exemple Bresson affirme qu'il n'existe qu'un seul point d'où une scène peut être montrée. La vue, dit-il, rejoint la vision.

(3) In « Roger Leenhardt ou le dernier humaniste » dans la série « Cinéastes de notre temps ».





FANNY : ORANE DEMAZIS, RAIMU ET CHARPIN.

Filmographie
par Patrick Brion

Marcel Pagnol est né à Aubagne (Bouches-du-Rhône) le 28 février 1895. Fils d'un instituteur, après avoir obtenu sa licence ès lettres, il enseigne l'anglais au collège de Tarascon (1915), puis au Collège de Palmiers (1917). Il devient répétiteur aux lycées de Aix-en-Provence (1918), Marseille (1920) puis au lycée Condorcet à Paris (1922).
Créateur de la revue « Les Cahiers du Film », Marcel Pagnol est entré à l'Académie Française le 4 avril 1946. (Le lecteur désireux de trouver une bibliographie de Pagnol se reportera utilement au numéro de mars 1964 de « Livres de France ».)

1) FRANCE

1931 MARIUS. 2 h 10 mn. **Réal.:** Alexandre Korda. **Prod.:** Marcel Pagnol-Paramount. **Scén.:** Marcel Pagnol, d'après sa pièce. **Phot.:** Ted Pahle. **Mus.:** Francis Grammon. **Mont.:** Roger Spiri Mercanton. **Interprétation:** Raimu (César), Orane Demazis (Fanny), Pierre Fresnay (Marius), Alida Rouffe (Honorine), Charpin (Panisse), Robert Vattier (M. Brun), Dullac (Escartefigue), Mihalesco (Piquoiseau), Delmont (Le Second), Giovanni (Chauffeur sur le ferry-boat), Milly Mathis (Claudine), Maupi (Chauffeur).

1932 FANNY. 2 h 22 mn. **Réal.:** Marc Allégret. **Prod.:** Les Films Marcel Pagnol-Les Etablissements Richebé. **Scén.:** Marcel Pagnol, d'après sa pièce. **Phot.:** Toporkoff assisté de Dantan, Hubert et Georges Benoit. **Déc.:** Scognamillo. **Mus.:** Vincent Scotto. **Dir. de prod.:** Roger Richebé. **Interprétation:** Raimu (César), Orane Demazis (Fanny), Pierre Fresnay (Marius), Alida Rouffe (Honorine), Charpin (Panisse), Robert Vattier (M. Brun), Milly Mathis (Claudine), Dulac (Escartefigue), Mouries, Maupi (Le Chauffeur), Delmont.

1933 TOPAZE. 1 h 16 mn. **Réal.:** Louis Gasnier. **Scén.:** L. Marchand, d'après la pièce de Marcel Pagnol. **Déc.:** René Renoux. **Interprétation:** Louis Jouvet (Topaze), Edwige Feuillère (Suzy Courtois), Pauley (Regis Castel Benac), Marcel Vallée (M. Muche). Simone Héliard (Ernestine Muche), Pierre Larquey (Tamise), Maurice Rémy (De Tréville), Beuve (Le Maitre Chanteur), Jeanne Loury, Jacqueline Delubac.

1932 UN DIRECT AU CŒUR. 1 h 13 mn. **Réal.:** Roger Lion. **Prod.:** Europa Film, **d'après l'œuvre de** Marcel Pagnol et Paul Nivoix. **Interprétation:** Arnaudy (Le Manager), Jacques Maury (Kid Mac), Suzanne Rissler, Maxudian, Nicole Ray, Paul Demange, Gustave Libeau, Dolly Fairbie.

1933 LEOPOLD LE BIEN-AIME. 1 h 42 mn. **Réal.:** Charles Brun. **Prod.:** Les Auteurs Associés-Les Films Marcel Pagnol. **D'après la pièce de** Jean Sarment. **Scén. et dial.:** Marcel Pagnol. **Interprétation:** Marguerite Valmont, Jean Sarment, Marcel André, Ferdi Frederick, Jane Lory, Pierre Feuillère, Arielle, Michel Simon.

1933 LE GENDRE DE MONSIEUR POIRIER. 1 h 40 mn. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Les Auteurs Associés. **D'après la pièce d'**Emile Augier et Jules Sandeau. **Phot.:** Willy assisté de Nicolas Hayer. **Mus.:** Vincent Scotto. **Dir. de prod.:** René Pagnol. **Mont.:** Suzanne de Troye. **Interprétation:** Annie Ducaux (Antoinette Poirier), Léon Bernard (Monsieur Poirier, son père), Jean Debucourt (Marquis Gaston de Presles), Maurice Escande. Charpin (Verdelet), Raoul Marco, Albert Gecourt.

1933 L'AGONIE DES AIGLES. **Réal.:** René Richebé. **Prod.:** Marcel Pagnol, Roger Richebé. **Scén. et dial.:** Marcel Pagnol, d'après le roman de Georges d'Esparbes. **Phot.:** Riccioni. **Déc.:** Robert Gys. **Mus.:** Vincent Scotto. **Interprétation:** Annie Ducaux, Pierre Renoir, Jean Debucourt, Constant Rémy, Philippe Rolla, Marcel André, Berthe Fusier, Daniel Lecourtois, Antoine Balpétré, Christian Argentin, Marc Valbel, Georges Prieur, Paul Azais, Riccioni.

1934 ANGELE. 2 h 30 mn. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.** Les films Marcel Pagnol. **Scén. et dial.:** Marcel Pagnol d'après « Un de Baumugnes » de Jean Giono. **Phot.:** Willy. **Dir. art.:** Charles Brun. **Déc.:** L. M. Brouquier. **Mont.:** Suzanne de Troye. **Mus.:** Vincent Scotto. **Dir. de Prod.:** René Pagnol. **Cam.:** Ledru. **Interprétation:** Orane Demazis (Angèle), Henri Poupon (Clarius, son père), Toinon (La mère), Jean Servais (Albin), Fernandel (Saturnin), Delmont (Amédée), Andrex (Louis).

1934 JOFROI. 1 h 05 mn. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Les Auteurs Associés (Marcel Pagnol). **Scén. et dial.:** Marcel Pagnol, d'après « Solitude de la Pitié » de Jean Giono. **Phot.:** Willy. **Mus.:** Vincent Scotto. **Déc.:** Byon. **Interprétation:** Vincent Scotto (Jofroi), Henri Poupon (Fonse), Madame Toinon (Barbe, sa femme), André Robert (L'instituteur), Tirand (Le curé), Odette Roger (Marie), Charles Blavette (Antoine).

1934 L'ARTICLE 330. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Les Films Marcel Pagnol. **D'après la pièce de** Georges Courteline. **Interprétation:** Le Vigan (Jean-Philippe La Brige), Jean d'Yd. (le Président).



Henri Poupon dans « Merlusse »

1934 TARTARIN DE TARASCON. **Prod.:** Pathé-Nathan. **Scén.:** Marcel Pagnol, d'après le roman d'Alphonse Daudet. **Interprétation:** Saint Granier (Tartarin).

1935 CIGALON. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Marcel Pagnol. (Les Films Marcel Pagnol.) **Scén. et dial.:** Marcel Pagnol. **Phot.:** Assouad. **Mus.:** Vincent Scotto. **Mont.:** Suzanne de Troye. **Interprétation:** Arnaudy (Cigalon), Henri Poupon (Le Comte). Léon Brouzet (Ludovic), Fernand Bruno (Chalumeau), Jean Castan (Virgile), Pollack (Le Brigadier), Blavette (Le Gendarme), Charles Pons (Le Premier Consommateur), John Dubrou (Le Petit), Chabert (Mme Toffi), Alida Rouffe (Sidonie), Marthe Rougier (Coralie), Champfleury (Adèle). (Deux versions du film furent tournées.)

1935 MERLUSSE. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Les Films Marcel Pagnol. **Adapt. dial. et histoire:** Marcel Pagnol. **Phot.:** Assouad. **Mus.:** Vincent Scotto. **Mont.:** Suzanne de Troye. **Interprétation:** Henri Poupon (Merlusse), André Pollac (Le proviseur), Thommeray (Le censeur), André Robert (Le surveillant général), Jean Castan (Galubert), Bruno (Catusse), D'Armans (Philippar), John Dubrou (Pic), Le Petit Jacques (Villipontoux). Pagnol a tourné deux fois le film, n'étant pas satisfait de sa première version.

1936 CESAR. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Les Films Marcel Pagnol. **D'après la pièce de** Marcel Pagnol. **Phot.:** Willy assisté de Griche, Ledru. **Déc.:** Marius Brouquier. **Mus.:** Vincent Scotto. **Interprétation:** Raimu (César), Orane Demazis (Fanny), Pierre Fresnay (Marius), André Fouché (Cesariot), Charpin (Honoré Panisse), Edouard Delmont (Félicien Venelle, le Docteur), Milly Mathis (Tante Claudine Foulon), Robert Vattier (M. Brun), Alida Rouffe (Honorine), Doumel (Fernand), Paul Dulac (Félix Escartefigue), Maupi (le Chauffeur). Thommeray, Castan.

1936 TOPAZE. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Scén.:** Marcel Pagnol, d'après sa pièce.
Interprétation: Arnaudy (Topaze), Sylvia Bataille (Ernestine Muche), Brouzet (Muche), Alida Rouffe (La Comtesse Pitard Vergniolles), Léon Belières (Régis Castel Bénac), Henri Poupon (Le Vénérable Vieillard), Jean Castan (Un Elève), Delia Cohl (Suzy Courtois), Pollak, Pierre Asso, Jean Arbuleau (Tréville).

1937 REGAIN. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Les Films Marcel Pagnol. **Scén. et dial.:** Marcel Pagnol, d'après le roman de Jean Giono. **Phot.:** Willy. **Mus.:** Arthur Honegger. **Mont.:** S. de Troye. **Déc.:** Marius Brouquier **Interprétation:** Fernandel (Gédémus), Orane Demazis (Arsule), Gabriel Gabrio (Panturle), Marguerite Moreno (La Mémèche), Robert Le Vigan (Le Brigadier), Henri Poupon (L'Amoureux), Odette Roger (Alphonsine), Milly Mathis (Belline), Blavette (Le Fils de Gaubert), E. Delmont (Gaubert), Dullac (Astruc).

1938 LE SCHPOUNTZ. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Les Films Marcel Pagnol. **Scén., dial. et sujet:** Marcel Pagnol. **Phot.:** Willy. **Mus.:** Oberfeld. **Lyrics:** Jean Manse. **Interprétation:** Fernandel (Irénée Fabre), Orane Demazis (Françoise), Léon Belières (Meyerbloom), Robert Vattier (Astruc), Maupi (Barman), Enrico Glori (Metteur en scène), Louisard (Charlet), Henri Poupon (Grand Acteur), Robert Bessac (Dromart), Charpin (Oncle Baptiste), Blavette (Martelette), Jean Castan (Casimir Fabre), Pollack (Avoué), Charblay (Portier des studios), Tyran (Pape), Borel (Accessoiriste), Champetier (Nick), Forster (Lucien), Bérréta (Chef de Plateau), Weber (Cantinier), Alida Rouffe (Mme Fénuze), Alice Robert (Rita Camélia), Odette Roger (Tante Clarisse).

1938 LA FEMME DU BOULANGER. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Les Films Marcel Pagnol. **Scén. et dial.:** Marcel Pagnol, d'après « Jean le Bleu » de Jean Giono. **Phot.:** G. Benoit. **Mus.:** Vincent Scotto. **Dir. de prod.:** Charles Pons. **Mont.:** Suzanne de Troye, Marguerite Houllé, Suzanne Cabon. **Interprétation:** Raimu (Aimable Castenet), Ginette Leclerc (Aurélie Castenet), Charpin (M. de Monelles), Robert Vattier (Le Curé), Bassac (L'Instituteur), Charles Moulin (Dominique), Delmont (Mailleterre), Alida Rouffe (Marie), Maximilienne (Angèle), Maupi, Dullac, Blavette, Odette Roger, Castan, Maffre, Charblay.

1939 MONSIEUR BROTONNEAU. **Réal.:** Alexandre Esway. **Prod.:** Les Films Marcel Pagnol. **Scén.:** Marcel Pagnol, d'après la pièce de Flers et Armand de Caillavet. **Phot.:** Georges Benoit. **Cam.:** Roger Ledru. **Mus.:** Vincent Scotto. **Déc.:** Marius Brouquier. **Mont.:** Alexandre Esway. **Interprétation:** Raimu (M. Brotonneau), Josette Day (Louisette), Marguerite Piery (Madame Brotonneau), Robert Vattier (Herrer, un banquier), Pierre Fauillère (Heerer, un autre banquier), Saturnin Fabre (Monsieur de Berville), Claire Gérard, Léon Belières, Robert Bassac.

1940 LA FILLE DU PUISATIER. **Réal.:** Marcel Pagnol. **Prod.:** Marcel Pagnol. **Scén. original et dial.:** Marcel Pagnol. **Phot.:** Willy.

Déc. : Cot, Brouquier. **Mus. :** Vincent Scotto. **Interprétation :** Josette Day (Patricia), Line Noro (Madame Mazel), Milly Mathis (Nathalie), Claire Oddera (Amanda), Roberte Arnaud (La Petite Roberte), Raymonde (Eléonore), Rosette (Marie), Liliane (Isabelle), Raimu (Amoretti Pascal, Le Puisatier), Fernandel (Félipe), Charpin (M. Mazel), Georges Grey (Jacques Mazel, son fils), Tramel (Le Garçon de Café), Maupi (Le Commis), Blavette (Le Teinturier), Lucien Callamand (Le Colonel aviateur), Jean Heuze (Le Capitaine aviateur).

1941 LA PRIERE AUX ETOILES. (Inachevé.) **Réal. :** Marcel Pagnol. **Prod. :** Les Films Marcel Pagnol. **Phot. :** André Thomas. **Déc. :** Giordani. **Mus. :** Raoul Moretti. **Dir. de prod. :** Alexis Plumet. **Interprétation :** Pierre Blanchar, Josette Day, Jean Chevrier, Alerme, Carette, Pauline Carton, Charpin, Line Noro, Milly Mathis, Mounier.

1946 NAIS. Réal. : R. Leboursier. **Prod. :** Marcel Pagnol. **Scén. :** Marcel Pagnol, d'après **Naïs Micoulin** de Emile Zola. **Interprétation :** Fernandel, Jacqueline Bouvier, Raymond Pellegrin, Henri Poupon, Germaine Kerjean, Arius.

1948 LA BELLE MEUNIERE. Réal. : Marcel Pagnol, Max De Rieux. **Prod. :** Marcel Pagnol. **Scén. :** Marcel Pagnol. **Phot. :** Willy. (Rouxcolor - 16 mm.) **Déc. :** Robert Giordani. **Ass. :** Jean-Paul Sassy. **Mont. :** Jeannette Rougier. **Mus. :** Franz Schubert. **Dir. de prod. :** Jo Martinetti. **Interprétation :** Tino Rossi (Franz Schubert), Jacqueline Pagnol (Brigitte), Raoul Marco (Guillaume), Lilia Vetti (La Favorite), Raphaël Patorni (Le Comte Christian), Emma Lyonnel (La Baronne), Suzanne Desprès (La Lavandière), Pierre Labry, Hamilton, René Mauprey, Pierrette Rossi, Jean Deschamps, Louis Lyons, Amato, Edouard Hemm, Thérèse Dorny, A. Fabry.

1950 LE ROSIER DE MADAME HUSSON. 100 mn. **Réal. :** Jean Boyer. **Prod. :** Agiman-Eminente Films. **Scén. :** Marcel Pagnol, d'après l'histoire de Guy de Maupassant. **Phot. :** Charles Suin. **Déc. :** Robert Giordani. **Mont. :** Fanchette Mazin. **Mus. :** Paul Misraki. **Lyric :** Etienne Lorin. **Ass. :** Jean Bastia, Beretti, Guez. **Interprétation :** Bourvil (Isidore), Baconnet (Le Maire), Duvaleix (Le Curé), Christian Lude (Le Docteur), Vilbert (Brigadier), Jean Dunot (Polyte), Germaine Dermoz (Mme Husson), Mireille Perrey (La Comtesse), Jacqueline Pagnol (La Bergère), Pauline Carton (Virginie), Suzanne Dehelly (Mlle Cadenat), Nina Myral, Germaine Reuver, Yvette Etiévant, Jeanne Veniat.

1951 TOPAZE. Réal. : Marcel Pagnol. **Prod. :** Les Films Marcel Pagnol. **Scén. :** Marcel Pagnol, d'après sa pièce. **Phot. :** Philippe Agostini assisté de Maillols. **Mont. :** Monique Lacombe assistée de Jacqueline Bultez. **Déc. :** Hughes Laurent assisté de Jodelay. **Ass. :** François Gir. **Mus. :** Raymond Legrand. **Cos. :** Schiaparelli (pour Hélène Perdrière). **Interprétation :** Fernandel (Topaze), Hélène Perdrière (Suzy Courtois), Jacqueline Pagnol (Ernestine Muche), Pierre Larquey (Tamise), Jacques Morel (Regis Castel Bénac), Jacques Castelot (Roger Gaston de Bersac), Milly Mathis (Comtesse de Pitard Vergnioles), Marcel Vallée (M. Muche), Yvette Etiévant, Robert Moor, Rivers Cadet.

1952 MANON DES SOURCES. Réal. : Marcel Pagnol. **Prod. :** Les Films Marcel Pagnol. **Scén. :** Marcel Pagnol, d'après son histoire. **Phot. :** Willy. **Mont. :** Raymond et Jacques Bianchi. **Déc. :** Eugène Delfau. **Mus. :** Raymond Legrand. **Interprétation :** Jacqueline Pagnol (Manon des Sources), Ardisson (Ange, le Fontainier), Arius (Claudius, le Boucher), André Bervil (Anatole, le Boulanger), Blavette (Pamphile, le Menuisier), J.-M. Bon (Cabridan), M. Chabert (La Mère de Polyte), L. Dassas (La Mère de Ange), Daxely (Josias, le Frère de Jonas), Del Bosco (Jonas, le Frère de Josias), Delmont (Anglade), Goulin (Le Grand Bossu), Marcelle Géniat (Baptistine, la Piémontaise), Jeanne Hélia (Aricie, Femme de Cabridan), Ch. Lude (L'Ingénieur), Maffre (Pétuque, le Forgeron), J. Mars (Nathalie), M. Marty (Sidonie), Milly Mathis (Amélie, Femme du Menuisier), Panisse (Eliacin), Raymond Pellegrin (L'Instituteur), Henri Poupon (Le Papet), Rellys (Ugolin), A. Roudier (La Mère de l'Instituteur), Fernand Sardou (Philoxène, le Maire), R. Sarvil (Le Brigadier), J. Toscane (Polyte), A. Turcy (La Bouchère), Valois (Le Directeur des Bauxites), Henri Vilbert (Le Curé), Robert Vattier (Belloiseau, le Clerc de Notaire).



Fernandel dans « Le Schpountz »

1953 CARNAVAL. Réal. : Henri Verneuil. **Prod. :** Société Nouvelle des Films Marcel Pagnol. **Scén. :** Marcel Pagnol, d'après la pièce d'Emile Mazaud. **Phot. :** André Germain. **Déc. :** Robert Giordani. **Mont. :** Raymonde Bianchi. **Mus. :** Raymond Legrand. **Lyrics. :** Jean Manse. **Ass. :** Christian Gaudin. **Interprétation :** Fernandel, Jacqueline Pagnol, Mireille Perrey, Pauline Carton, Géo Dorlys, Saturnin Fabre, Berval, Arius, Blavette, Max Mouron, Renée Passeur, Michel Marsay.

1954 LES LETTRES DE MON MOULIN. Réal. : Marcel Pagnol. **Prod. :** Compagnie Méditerranéenne de Films-Eminente Films. **Scén. :** Marcel Pagnol, d'après trois contes d'Alphonse Daudet : « L'Elixir du Père Gaucher », « Les Trois Messes Basses », « Le Secret de Maitre Cornille ». **Phot. :** Willy Faktorovitch. **Mont. :** J. Rongier. **Déc. :** R. Giordani, Manderoux. **Mus. :** Henri Tomasi. **Interprétation : 1) Prologue :** Roger Crouzet (Alphonse Daudet), Pierrette Bruno (Vivette), Edouard Delmont (Maitre Cornille), Serge Davin (Joseph Roumanille), Henri Crémieux (Louis Elzear Barbarin), René Bervil (Le Boulanger). **2) L'Elixir du Père Gaucher :** Rellys (Le Père Gaucher), Robert Vattier (Le Père Abbé), Christian Lude (Le Frère Sylvestre), Fernand Sardou (Monsieur Charnique, pharmacien), J.-M. Bon (Le Père Joachim), J. Riozet (Le Frère Hyacinthe), J. Farina (Le Père Honoré), Jean Toscane (Le Père Virgile), Guy Allan (Le Père Ulysse), Vilor (Le Père Thrasybule), J. Mello (Le Berger Nicolas), Poli (L'Architecte). **3) Les Trois Messes Basses :** Henri Vilbert (Don Balaguère), Daxely (Toinet Garrigou), Yvonne Gamy (La Vieille), Sarvil (Clovis, le Cuisinier), Antonin Fabre (Maitre Arnoton), Keller (Le Bailli), Viviane Mary (La Marquise), Antonin Fabre (Un Vieux Seigneur), Clara Michel (La Comtesse), Charmel (Francet Mamai). **4) Le Secret de Maitre Cornille :** Edouard Delmont (Maitre Cornille), Roger Crouzet (Alphonse Daudet), Pierrette Bruno (Vivette), Andrée Turcy (Marinette), Serge Davin (Roumanille), Daniel (Le Patron du Café), Avon (Un Joueur de Cartes), Bernard (Un autre Joueur de Cartes), Bréols (Le Maire), Arius (M. Decanis, le Minotier), Penel (Le Tambour de Ville), Galabru (Baptistin « Tintin »), Luce Dassas (Silvie).

2) ETRANGER

1931 Parallèlement au **MARIUS** d'Alexandre Korda sont tournées deux autres versions du film :

1) Version allemande.

MARIUS sous le titre **ZUM GOLDENEN ANKER. Réal. :** Alexandre Korda. **Interprétation :** Albert Bassermann, Lucie Hofulch, Martin Wieman, Ursula Grabley, Tiedke, K. Etlinger, Rob Muller, Ludwig Stossel.

2) Version suédoise.

MARIUS sous le titre **LANGTAN TILL HAVET. Réal. :** John W. Brunius. **Interprétation :** Inga Tidbald, Edwin Adolphson, Karin Swanstrom, Carl Barckling, Rune Carlsten, George Blomstedt, Nils Limbold, Birklind.

1933 FANNY (Italien). **Réal. :** Mario Almirante. **Déc. :** Gaston Medin. **Interprétation :** Dria Paola, Alfredo De Sanctis, Mino Doro, Lamberto Picasso.

1933 TOPAZE (Américain) 78 mn. **Réal. :** Harry d'Abadie d'Arrast. **Prod. :** David O'Selznick (Radio-Keith-Orpheum). **Scén. :** Ben Levy d'après la pièce de Marcel Pagnol. **Phot. :** Lucien Andriot. **Mus. :** Max Steiner. **Mont. :** William Hamilton. **Interprétation :** John Barrymore (Topaze), Myrna Loy (Coco), Albert Conti, Luis Alberni, Reginald Mason, Jobyna Howland, Jackie Searle.

1934 ZUM SCHWARZEN WALDFISCH (Allemand). **Réal. :** Fritz Wendhauser. **D'après la pièce** « Fanny » de Marcel Pagnol. **Interprétation :** Emil Jannings, Angela Salloker, Franz Nicklish, Max Gulstorf.

1938 PORT OF SEVEN SEAS (Américain) 8 bob. **Réal. :** James Whale. **Prod. :** Henry Henigson (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Preston Sturges, d'après « Fanny » et « Marius » de Marcel Pagnol. **Phot. :** Karl Freund. **Mus. :** Franz Waxman. **Mont. :** Frederick Smith. **Interprétation :** Wallace Beery (César), Maureen O'Sullivan (Fanny), John Beal (Marius), Frank Morgan (Panisse), Jessie Ralph.

1961 FANNY (américain) 133 mn. **Réal. :** Joshua Logan. **Prod. :** Joshua Logan, Ben Kadish (Warner Bros). A Mansfield Production. **Scén. :** Julius J. Epstein d'après la pièce « Fanny » de S.N. Berhrman et Joshua Logan, adaptée de la trilogie de Marcel Pagnol. **Phot. :** Jack Cardiff (Technicolor). **Déc. :** Rino Mondellini (e.d.), Robert Turlure (s.d.). **Mont. :** William H. Reynolds. **Ass. :** Michel Romanoff. **Cos. :** Anne-Marie Marchand. **Mus. :** Harold Rome, Harry Sukman (Ad.), Morris Stoloff (D). **Lyrics :** Harold Rome. **Interprétation :** Leslie Caron (Fanny), Maurice Chevalier (Panisse), Charles Boyer (César), Horst Buchholz (Marius), Baccaloni (Escartefigue), Lionel Jeffries (M. Brun), Raymond Bussières (Amiral), Victor Francen (Louis Panisse), Georgette Anys (Honorine), Joël Flateau (Césariot).

1962 I LIKE MONEY (Anglais). **Réal. :** Peter Sellers. **Prod. :** Pierre Rouve (20th. Century Fox). **Scén. :** Pierre Rouve d'après la pièce « Topaze » de Marcel Pagnol. **Phot. :** John Wilcox (DeLuxe Color). **Déc. :** Don Ashton. **Mont. :** Geoffrey Foot. **Mus. :** George Van Parys. **Interprétation :** Peter Sellers (Topaze), Nadia Gray (Suzy), Herbert Lom (Castel Bénac), Leo McKern (Muche), Martita Hunt (La Baronne), John Neville (Roger), Billie Whitelaw (Ernestine), Michael Gough (Tamise), Joan Sims (Colette), John LeMesurier (Maitre Chanteur), Pauline Shepherd (Lilette), Thomas Gallagher (Policier).

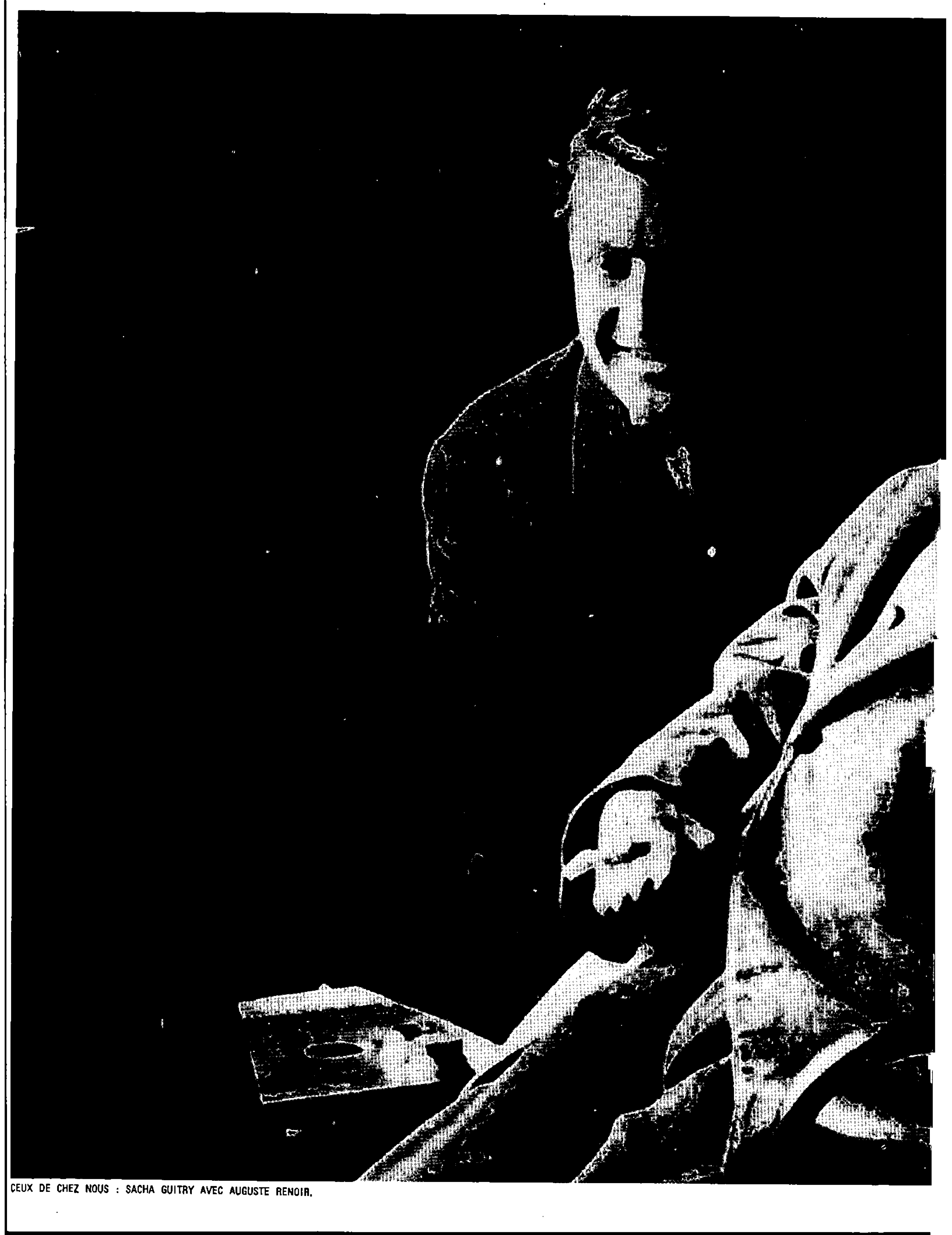
En 1951 Howard Hughes voulut produire une version de « Topaze » dont Vincent Price devait interpréter le rôle principal.

Nous tenons à remercier tout particulièrement M. Marcel Pagnol qui a bien voulu relire cette filmographie et y apporter certaines corrections. Filmographie établie par P.B. avec la collaboration de Jean Krese.

Contre le cinéma?

textes de Sacha Guitry





CEUX DE CHEZ NOUS : SACHA GUITRY AVEC AUGUSTE RENOIR.



théâtre et cinéma

J'ai trop souvent dit et j'ai assez souvent répété qu'il ne fallait pas comparer le cinéma au théâtre — oui, vraiment, je l'ai trop dit pour n'avoir pas acquis le droit de dire aujourd'hui le contraire. Il arrive un moment où l'on se fatigue de dire toujours la même chose. D'ailleurs, en l'occurrence, je ne m'en lasse pas parce que je l'ai déjà dit, mais je suis excédé de l'entendre répéter par d'autres. Il y a des opinions que l'on n'aime pas à voir partager par n'importe qui. Dois-je ajouter que le jour où les films que j'ai fait n'auront plus la faveur du public, une nouvelle opinion s'en trouvera derechef automatiquement modifiée. L'avantage d'une pareille versatilité me paraît évidente car le fait de n'attacher qu'une importance relative à sa propre opinion vous confère le droit absolu de n'en attacher aucune aux opinions d'autrui.

comment je fais un film

Eh bien ! Cher Monsieur, je fais un film comme je fais une pièce, comme je fais toute chose dans la vie, pour mon plaisir d'abord et sans préméditation, sans aucun plan, sans la moindre arrière-pensée, avec le secret espoir de réussir ce que j'entreprends. Espoir souvent déçu dès le premier abord, car, si j'ai fait jouer déjà 101 pièces, j'en ai bien commencé 300 depuis 30 ans. Et si j'ai pu réaliser déjà 12 films, j'en ai certainement projeté plus de 25, que l'on ne projettera jamais !

Je ne conteste à personne le droit d'agir tout autrement. Il est notoire que l'on doit établir avec précision son scénario, son découpage et même aussi sa mise en scène, et cette méthode doit avoir certainement de très gros avantages. Même, il m'est arrivé d'envier parfois pendant quelques instants ceux qui sont capables de travailler ainsi. Mais je dois convenir pour ma modeste part, que j'ai toujours fui les règles, redouté les barrières et les obligations. C'est se priver de l'imprévu que de décréter à l'avance que les choses se passeront de telle ou telle manière...

Je ne suis pas en train de prôner le désordre, mais je plaide pour





Sacha Guitry dans « Le Roman d'un tricheur ».

l'imprévu ; je dois avouer qu'en plaidant de la sorte, je plaide pour mon saint car, contrairement à la majorité des auteurs dramatiques, il ne me vient jamais de sujets de pièce et, quand il me vient quelque chose, c'est une idée de pièce qui me vient. En vérité, n'osant pas me vanter d'être un peintre, je crois que je suis un dessinateur et, parfois, un caricaturiste. Je le constate sans regret, convaincu que le sujet d'une œuvre est peu de chose, que l'auteur le plus honnête, le plus libre, en devient l'esclave dès la seconde partie de son ouvrage et qu'il est, généralement, la victime dans la dernière partie.

Il ne m'a jamais été possible de me raconter à moi-même un sujet de pièce pour la raison toute simple que je n'ai aucune des qualités qui font qu'un écrivain est un romancier. Les pièces, les films, cela ne se raconte pas, cela ne s'écrit même pas. Je m'explique. Une pièce est un ouvrage littéraire composé de répliques dites par des personnages, et elles sont dictées à l'auteur par des personnages. Nous ne devons pas les leur imposer, car nous risquerions de les faire mentir ou bien nous les empêcherions de mentir à leur aise, ce qui serait aussi grave. Si nous ne voulons pas que nos personnages soient des marionnettes, nous ne devons pas les faire agir avant de les connaître intimement, or, pour les bien connaître, il faut qu'ils soient vivants, et tant qu'ils n'auront pas parlé ils n'auront pas vécu. Une pièce n'est à peine commencée pour moi qu'à la dixième réplique. Vous pouvez choisir physiquement des personnages, vous pouvez établir leur état civil et vous pouvez les mettre de force dans une certaine situation, mais s'ils n'ont pas encore parlé vous n'avez pas le droit de les en faire sortir à moins que vous n'ayez le goût de l'arbitraire. Mais, puisque c'est au sujet de *Quadrille* que vous m'avez questionné, cher monsieur, je vous dirai bien franchement quel en a été l'objet. J'ai imaginé la situation dans laquelle se trouvent les deux personnages principaux de ma pièce au troisième acte, et tout de suite j'ai commencé cette scène. Je ne connaissais alors que l'état civil de cet homme et de cette femme. A la première réplique son caractère à lui m'était révélé, à la vingtième réplique leur sentiment réciproque m'était connu, vers le milieu de la scène j'avais deviné ce qui avait pu se passer avant et au second tiers de la scène je savais comment se terminerait la pièce.

Et, en somme, *Quadrille* est une scène à deux personnages, précédée de deux actes et prolongée de trois, elle se noue pendant les deux premiers actes, les nœuds en sont serrés pendant 25 minutes et elle se dénoue non sans difficultés pendant les trois derniers. Au cours de ces six actes, si ma pièce présente quelques surprises, puis-je me permettre de vous dire que j'en ai été le premier surpris ?

les films que j'aime

En général, j'aime les documentaires. Je veux voir au cinématographe tout ce qu'on ne peut voir au théâtre — et n'y voir que cela. Je ne comprends pas que soit porté à l'écran ce qui peut être représenté à la scène. (...) Je goûte fort les films des vrais comiques. Le dramatique, le tragique, se démodent fort rapidement à l'écran. Le comique seul, parce que sans chiqué, ne se démode pas. Le maître du genre, c'est Chaplin. Il a le génie du comique. L'impassible Buster Keaton m'a aussi bien souvent fait rire. J'ai apprécié l'interprète de *Back Street*, Irène Dunne, et celles de *Jeunes Filles en uniforme*, Dorothea Wieck et Hertha Thiele. Je ne dis pas que ce sont de bonnes actrices, je dis simplement qu'elles étaient bonnes dans les rôles que j'ai cités. Il y a une actrice à laquelle je trouve un grand talent, c'est Katherine Hepburn que j'ai vu dans *Les Quatre filles du Docteur March*. Et surtout elle possède la science du mouvement. Quand elle se déplace, elle porte d'abord en avant son épaule.

farrebique

Je trouve que depuis les succès considérables et les mérites de *Quai des Brumes*, de *Pépé-le-Moko* et de *Goupi-mains-rouges*, nous sommes un peu sursaturés d'espadrilles, de chandails, de coups de poing dans la gueule, d'alcool, de

cocaïne et d'argot de commande. Je reconnais, bien entendu, le pittoresque et l'intérêt de ces tableaux de mœurs, mais ce serait une erreur à mon sens de croire que l'amour et le sentiment de l'honneur se sont réfugiés dans un monde où l'on dit à la femme qu'on aime :
« Tu me bottes, ma souris ! »
Et à celle qu'on n'aime plus :
« J'en ai marre de ton gniasse ! »
Or cette opinion que j'ai là s'étend jusqu'à la mise en scène, et je déplore qu'au cinéma soient seules qualifiées de « formidables » des mises en scène catastrophiques.
Car, à vrai dire, vous ne passez pour un grand metteur en scène que si vous faites rencontrer deux trains lancés à cent vingt kilomètres à l'heure — à moins que vous ne mettiez le feu à un village — à moins que vous ne provoquiez enfin un de ces cataclysmes épouvantables que l'humanité redoute à juste titre.
Il paraît que vous en êtes, vous, public, extrêmement friand.
Or, on vous calomnie, et je m'obstine à croire que vous devez goûter infiniment aussi la beauté d'un jardin en fleur et la grâce d'un enfant qui sourit.
Il n'est que de revoir *Farrebique* pour s'en convaincre.
Ce film unique, je l'ai revu en télévision... pour la troisième fois. Il m'a semblé plus émouvant, plus simple, plus admirable encore et plus définitif que précédemment.
Il possède une vertu singulière d'ailleurs, et dont je ne conseillerais à personne de faire l'imitation : il est *prenant* et *ennuyeux*, et c'est ce qu'il a d'ennuyeux qui est précisément prenant, de même qu'il est *touchant* par ce qu'il a d'impitoyable, car il est ennuyeux comme la vie et impitoyable comme elle.
Et son succès considérable doit avoir quelque chose de très particulier : il doit être applaudi par une multitude — mais individuellement. (« Théâtre, je t'adore », Hachette.)

les anges du péché

Ah ! l'admirable film.
Il l'est d'un bout à l'autre — sans une faute de goût — sans une faute de français !
Pas de sensiblerie, pas de vulgarité, pas de prétention — et, constamment, du tact, de la pudeur aussi. Ah ! Et puis pas de symbolisme de commande et pas de diablerie — même pas de bondieuseries d'ailleurs. Quelle leçon donnée à ceux qui « font dans le genre génie » ! Et enfin — et d'abord, Jean Giraudoux : la certitude que l'on n'entendra pas une sottise de toute la soirée.
Ah ! comme il est français ce film — or donc, qu'il soit le bienvenu. Des gens y sangloteront peut-être — mais ils ne pourront pas y pleurnicher.
Les interprètes ?
Impossibles à doubler.
Et la technique ?
J'en voudrais faire aussi l'éloge — pour une fois — car, dans ce film, elle n'est pas plus apparente que le sont les poutres d'une belle demeure.
Et quant aux prises de vue — pas de recherches ! Des trouvailles.
Un dernier compliment ?
C'est bien *mieux que du cinéma*.

les visiteurs du soir

Ça a l'air de la parodie d'un chef-d'œuvre luxembourgeois joué par des domestiques tristes.
Le cuisinier : Ledoux. Le valet de chambre : Herrand. Le palefrenier : Cuny. La couturière : Marie Déa. Le caviste : Jules Berry.
Et enfin, je l'ai gardée pour la bonne bouche : Arletty. Celle-là, elle a l'air d'une bonne — mais d'une de ces bonnes dont on dit qu'elles n'ont pas l'air d'être des bonnes.

l'ironie au cinéma

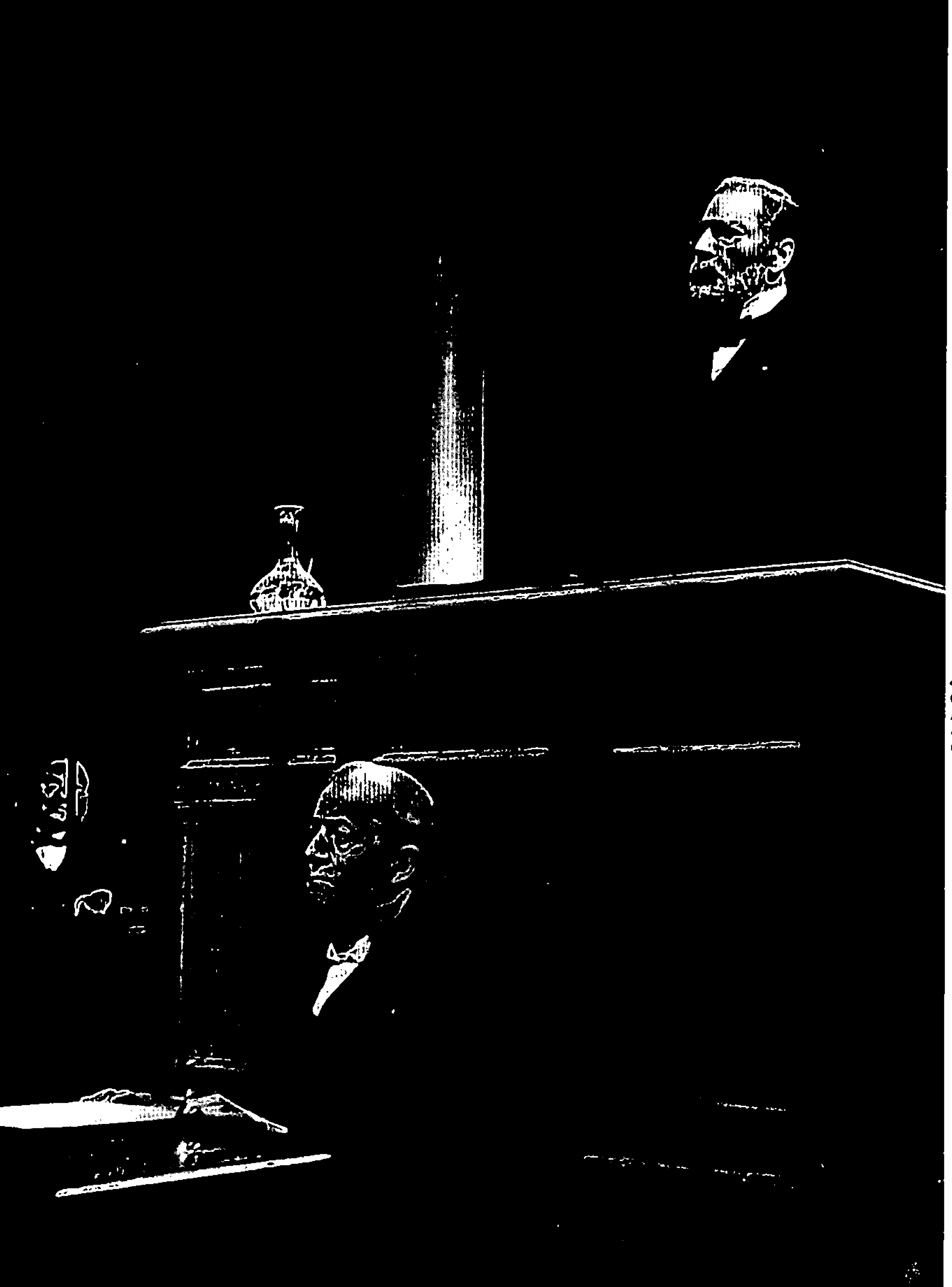
Nous ne possédons peut-être pas en France le sens de l'humour qui est plus anglo-saxon que latin, mais pourquoi ne nous appliquerions-nous pas à développer le sens de l'ironie, source bienfaisante dont la production cinématographique française est un peu dépourvue.
Vous devez penser que l'ironie est une des manifestations les plus précieuses de l'esprit. Or ne vous êtes-vous pas aperçu que l'ironie des événements n'est évidente qu'avec un peu de recul ? A la minute même où ils se produisent, ils n'ont pas ce caractère. Leur actualité les en prive. Les chagrins s'apaisent avec le temps et la philosophie qui s'en dégage devient alors perc
ble et, de ce fait, l'opinion «
s'en fait devient plus équitab
bien plus séduisante.

sur "le roman d'un triche

Après avoir dit pis que pendr
cinéma, voilà que, coup sur «
je viens de faire quatre films.
Il n'en fallait pas davantage
énerver tous ceux qui s'étaien
visés par mes attaques.
Cet énervement s'est mani
d'une manière extrêmement
ficative dans une certaine p
cinématographique.
Il existe une poignée de jeunes
qui se sont, de la meilleure fc
monde, persuadé que le ciném
graphe était un jeu, comme le
ball ou le ping-pong, et qu'il f
en établir les règles.
Et, ces règles étant établies, i
sont confié la mission de les
respecter.
Oui, ils prétendent défendre l
néma contre ceux qui voudraie
détourner du but qu'ils lui
assigné.
C'est assez sympathique, peut
mais cela me semble d'une ext
puérilité.
Ils disent : « C'est, ou ce n'est
du cinéma ! »
Ils sont convaincus qu'ils saver
que c'est que le cinéma.
Voilà des jeunes gens qui se
jouissent de s'incliner devant
règles, de s'appuyer sur des
rières, de se retrancher derrière
principes.
Voilà des êtres jeunes qui ne
lent pas courir le risque de se t
per !
Il y a une trentaine d'années, q
j'ai commencé de faire jouer
pièces, presque tous les criti
d'alors se sont écrié : « Ce r
pas du théâtre ! » — et cela
bien fait rire.
Et, pourtant, ces vénérables per
nes parlaient au nom d'un art «
des hommes de génie avaient ét
les lois.
Elles dataient de l'antiquité e
temps en avait consacré l'usage
Et devons-nous leur en vouloi
ces personnes, quand elles r
donnent en exemple Plaute, Esch
Molière ou bien Aristophane ?
Non, certes.
Et cette tradition dont ils nous



Sacha Guitry dans « Le Diable boiteux ».



« Pasteur »: Gaston Dubosc et Sacha Guitry.

tent les vertus, il est normal en vérité qu'on la respecte et qu'on l'admire, alors même qu'on s'en écarte.

Mais qu'on veuille aujourd'hui nous imposer des règles établies par on ne sait qui, une technique arbitraire, fondée sur des œuvres dont le temps n'a justement pas pu sanctionner la valeur, voyons, ce n'est pas raisonnable !

Ayez vos préférences, jeunes gens, mais conservez donc votre liberté, n'ayez pas l'air d'obéir à un mot d'ordre, ne donnez pas l'impression que vous copiez vos articles les uns sur les autres — et surtout, pour l'amour du Bon Dieu, laissez-nous travailler comme nous l'entendons ! Cessez de croire que le public est en tutelle et qu'il attend votre veto pour faire son choix.

Vous ne l'empêcherez pas plus d'aller rire à un film imbécile et vulgaire que d'aller s'émouvoir à la *Symphonie inachevée,* qui était une ravissante chose.

Encouragé par l'accueil qu'on a bien voulu faire à mon film *Pasteur,* et par la réussite inespérée du *Nouveau Testament,* je n'ai pas l'intention de m'incliner devant des règles dont je conteste l'infaillibilité.

Quand je l'appelle « inespérée », cette réussite, j'entends par là que, dans un milieu cinégraphique défini, elle n'était pas très espérée.

On allait même jusqu'à me souhaiter un échec — dans mon propre intérêt, bien entendu.

Pensez donc : je m'étais permis de faire un film en quelques jours — quelle trahison !

Nous savions nos rôles par cœur, tous, ayant joué la pièce au moins deux cents fois — de quel droit ! Et nous n'avons pas sur l'écran l'œil inquiet de l'acteur qui déchiffre son texte tracé à la craie sur un tableau noir — quel crime !

En un mot, je n'avais pas perdu de temps — quelle délation !

Sans vouloir mettre de l'huile sur le feu, j'ai l'impression que, dans un petit cercle, assez restreint d'ailleurs, on s'obstine à parer du nom de « technique » ce qui n'est probablement qu'une routine installée en maîtresse déjà.

Je n'ai pas d'idées préconçues, je n'ai aucune arrière-pensée, je m'incline devant le talent d'autrui, je respecte toutes les opinions, je ne veux donner de leçon à quiconque — mais je dois ajouter que je n'en réclame de personne. Je m'adresse à un individu innombrable, « ondoyant et divers », qu'on nomme le Public.

J'ai eu avec lui depuis trente ans maints rapports agréables — et je voudrais qu'il y eût entre lui et moi le moins possible de personnes interposées.

Il existe une différence essentielle entre le théâtre et le cinématographe. Et c'est, à mon sens, celle-ci : sur scène, l'acteur joue — sur l'écran, il a joué.

Oui, la chose s'est faite, un jour, *en vue* d'un auditoire qui se trouvait précisément absent à cette minute même.

Certes, l'acteur vous dira que, tandis que la caméra tournait, il s'est imaginé, persuadé, convaincu que le public était présent. Il est parfaitement sincère, il le croit, en effet — mais alors, de ce fait même, plus il est un acteur de talent, plus cette espèce d'autosuggestion le trouble et risque un peu de le brider, car tandis qu'il feint d'éprouver les sentiments qu'il exprime il est contraint de prévoir toutes les réactions possibles de ce public imaginé. Je m'explique : s'il a à prononcer une phrase, à dire une réplique logiquement destinée, par exemple, à faire rire son auditoire, il est contraint de la dire mi-chair, mi-poisson, si j'ose m'exprimer ainsi, car, dans le cas où elle ne *porterait* pas, il ne faut pas qu'il ait le visage d'un homme qui vient d'atteindre son but. Cependant, il lui faut prendre un temps minuscule après les dernières syllabes de la phrase en question, car si elle fait rire, il ne faut pas non plus qu'il ait l'air d'être pris au dépourvu, ce qui donnerait au public l'impression que la drôlerie de sa réplique n'avait pas été prévue par l'auteur — ce qui pourrait faire regretter au public d'en avoir ri — ce qui donnerait même l'impression qu'il a été, lui, acteur, un peu ridicule puisqu'il aurait, en somme, fait rire malgré lui.

Oh ! je sais bien ce que prétendent les techniciens du cinéma. Ils prétendent que l'acteur doit *vivre* son personnage sans s'occuper du reste. Et, quant aux réactions du public, disent-ils, c'est au metteur en scène de les prévoir, de les provoquer et d'en « assurer le rendement » en imposant aux comédiens tel mouvement, telle intonation, tel geste — en un mot telles règles de jeu qui leur paraissent d'une infaillibilité absolue.

Or, pourquoi leur paraissent-elles infaillibles ? Parce qu'elles sont éprouvées. Parce qu'ils les ont expérimentées mille fois, dix mille fois déjà. Intonations et mimiques sont étiquetées et classées par eux — et ils s'enorgueillissent de les avoir « standardisées » ! Ils possèdent un arsenal de « traditions » qu'ils distribuent à leur idée, au compte-gouttes, et qu'ils prescrivent aux comédiens. Méthode admissible encore pour un métier, discutable pour une profession — mais périlleuse pour un art.

Je ne voudrais pas que l'on prît en mauvaise part ce que je dis là — car ce sont des observations que j'ai faites et non point des observations que je fais.

Je me permets seulement d'attirer l'attention sur un point. Les personnes entre les mains de qui nous remettons le sort de nos œuvres portent un titre qui semble démontrer combien leurs fonctions sont mal définies puisqu'on les appelle des « metteurs en scène » — alors qu'il n'y a pas de « scène » au cinéma.

Certains de ces hommes ont un talent réel, un goût très sûr, une ingéniosité évidente — mais ils sont rares ceux-là. Et combien il en est qui prennent pour de la valeur l'autorité qu'on leur confère — à mon sens, bien imprudemment. Il m'a été donné d'en rencontrer deux ou trois qui n'eussent trouvé d'emploi dans nul théâtre de province. La « technique » derrière laquelle ils se retranchent diminue leur risque immédiat, j'en conviens, mais je crois qu'ils font un mauvais calcul en ne renouvelant pas incessamment leur stock, car, en assurant leur présent, ils compromettent l'avenir.

Le public est un individu fantasque.

Il a des sautes d'humeur imprévues. Il va d'un extrême à l'autre en un instant. Conservateur et routinier, vous le voyez tout à coup devenir communiste. Ses évolutions sont lentes, mais ses révolutions sont spontanées et vives. Il tolère longtemps les gens et les choses — et puis, soudainement, un beau jour, il s'en lasse — et sitôt qu'il s'en lasse, alors, c'est pour toujours.
Il n'est pas à mon sens normal que le cinématographe puise ses « productions » dans un répertoire de pièces périmées qu'il serait impossible de représenter sur la scène. Je n'appelle pas cela « produire ». Et il n'est pas raisonnable non plus de les faire jouer, ces pièces, comme jouaient, en 1880, les acteurs qui ne jouaient pas très bien.
J'ai eu la joie et j'ai eu l'honneur d'avoir tant d'admirables interprètes dans ma vie, et je leur voue une si grande reconnaissance que je crois pouvoir me permettre d'exprimer mon opinion sur les comédiens de mon pays dont on méconnaît les possibilités et la valeur réelle. Et si je porte un jugement aussi peu favorable à certaines méthodes de travail, c'est parce que ces méthodes ne sont pas de chez nous, c'est parce qu'elles ne sont pas latines, c'est parce qu'elles sont en désaccord avec notre génie, c'est-à-dire avec le rôle que nous avons l'habitude de jouer dans les arts.
Il faut laisser aux artistes français une certaine initiative — quand ils ont du talent. On ne doit pas les « standardiser ». On ne doit pas leur imposer des règles telles qu'elles ont été établies en vue de productions d'avance destinées à satisfaire une majorité de spectateurs que l'on croit — bien à tort, d'ailleurs — friande de médiocrité. Il y a là un malentendu qu'il me serait doux de voir se dissiper.
Mais je me suis écarté de mon sujet, je m'en excuse, et j'y reviens. Je reviens à cette différence essentielle dont j'ai parlé plus haut. Ce qui donne au théâtre un prix inestimable, c'est la présence réelle de l'auditoire, car c'est elle, cette présence, qui permet à l'acteur d'établir entre le public et lui ce lien sensible, cette communication — qui, parfois, devient une communion — cette possibilité de lui faire partager les sentiments qu'il feint d'éprouver à la *seconde même* où il les exprime.
Pour que, à l'écran, la chose soit possible, il faut que l'acteur ait immensément de talent et d'expérience — ou bien, alors, il faut qu'il n'ait aucune expérience ni aucun talent.
Toutes ces observations que j'avais eu maintes fois l'occasion de faire m'amenèrent à penser qu'il existait peut-être une façon de tourner la difficulté.
J'ai cherché, et c'est parce que je prétends que, sur l'écran, l'acteur a joué, que l'idée m'est venue d'écrire et de réaliser ce film nouveau qui va bientôt paraître.
Ces images mouvantes, innombrables et diverses seront les illustrations d'un livre, d'un roman, d'une vie racontée — racontée au passé. Le personnage qui sera sur l'écran ne dira pas : « Je suis malheureux aujourd'hui » — non, il ne dira rien. Il aura l'air malheureux, et la voix de celui qui raconte dira : « J'étais malheureux ce jour-là ». C'est tout. (...)
Lorsqu'un monsieur est habillé en veston comme nous et que, sur scène, il nous raconte que sa femme est morte, nous pleurons parce que nous nous disons que cela peut nous arriver demain.
Mais quand il est habillé en costume Henri II et qu'il nous dit la même chose, ça ne nous fait pas du tout le même effet — et, cela, pour la seule raison que, puisque la pièce se passe sous Henri II, il a eu, depuis cette époque, le temps de se consoler de la mort de sa femme. Nous n'avons donc aucune raison de nous en émouvoir.
Et voilà pourquoi je prétends que les choses, quand elles sont racontées au passé, conservent toute leur valeur littéraire — et qu'elles ont une ironie qui les rend plus savoureuses encore.
Si nous devions bannir l'ironie de la littérature française, nous en éprouverions une perte irréparable — et soyons assurés que notre littérature ne serait pas ce qu'elle est si Voltaire n'avait pas écrit « Candide ». L'ironie est un diapason — et ce diapason décèle ce qui sonne



Raimu et Sacha Guitry dans « Faisons un rêve ».



faux. Et c'est la raison pour laquelle le genre mélodramatique ne peut guère lui résister.

Car, il est à noter ceci : les hommes de génie, seuls, peuvent se passer d'être ironiques, les autres ne peuvent pas.

Car l'ironie qui manque à une œuvre lui est apportée fatalement un jour par l'auditoire qui l'écoute ou le lecteur qui la parcourt.

Je m'explique :

Je crois que Victor Hugo n'avait pas le sens de l'ironie, mais c'était un homme de génie.

Quand il a du génie... il s'en passe très bien! Mais, quand il lui arrive de manquer de génie, alors on s'aperçoit qu'il manque d'ironie...

Et l'ironie qui lui fait défaut, on se permet de la lui fournir en souriant un peu de ce qu'on vient de lire !

Ce phénomène ne se produit jamais avec Racine et avec Molière — parce que Molière est constamment ironique lui-même, et parce que Racine a constamment du génie !

La Tragédie et la Comédie sont des genres supérieurs, extrêmement supérieurs au drame — parce que le drame *fait pleurer !*

Il faut se méfier de ce qui fait pleurer, car ce qui fait pleurer vous fait sourire un jour.

Et voilà pourquoi nous ne pouvons pas revoir sans sourire les drames qui nous ont fait pleurer dans notre enfance.

Alors, nous disons d'eux qu'ils sont démodés — ce qui n'est pas juste. Nous les accusons comme s'ils avaient changé — quand c'est nous qui avons changé. Eux, ils sont toujours les mêmes — c'est nous qui sommes moins naïfs.

Il en va de même avec ce que nous appelons « les choses profondes ». Nous avons une tendance à croire que ce que nous ne comprenons pas est profond. C'est un témoignage excessif de modestie — et c'est une grande erreur que nous commettons.

Ce qui est réellement profond n'est jamais ennuyeux, ni incompréhensible — et les choses les plus profondes qui aient été dites sont rarement même énoncées sérieusement.

Sacha Guitry.

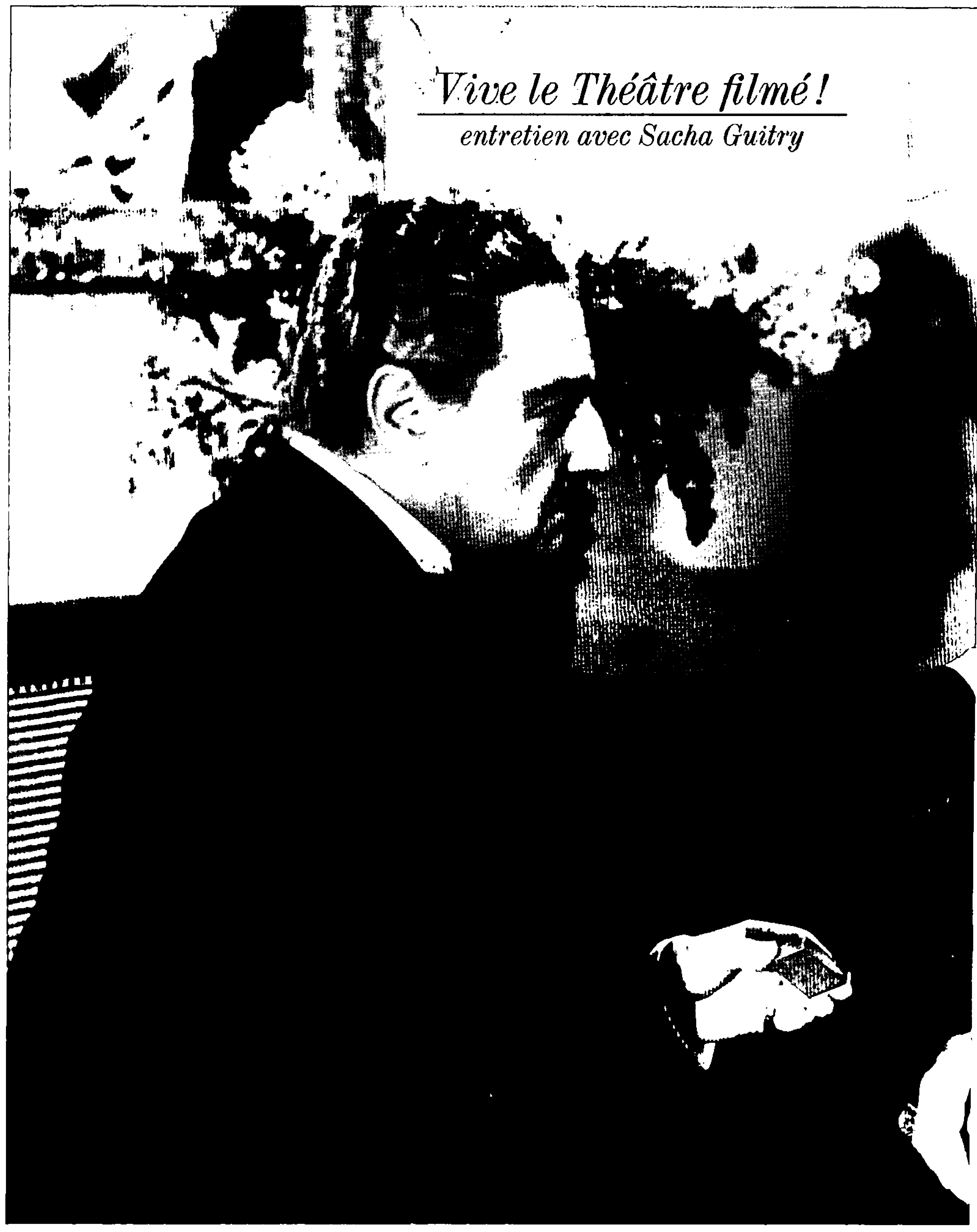




TU M'AS SAUVE LA VIE » : JEANNE FUSIER-GIR, FERNANDEL, SACHA GUITRY ET LANA MARCONI.

Vive le Théâtre filmé !

entretien avec Sacha Guitry



AU DEUX COLOMBES : SACHA GUITRY ET LANA MARCONI.



Question Ne peut-on pas considérer que certains de vos films qui reproduisent exactement vos pièces...

Guitry On me l'a assez reproché !

Question Qui vous l'a reproché ?

Guitry Ceux qui, peut-être, auraient aimé en faire autant.

Question Ces films, chaque fois qu'ils passent, ne doivent-ils pas être considérés comme autant de reprises ? Quand vous tourniez une de vos pièces ne vous demandiez-vous pas si elle ne courait pas le risque de dater ?

Guitry Je me le demande.

Question Prenez-vous quelque précaution à cet égard ?

Guitry J'évite, autant qu'il est possible, de dire le prix des aliments, des robes, de toutes choses.

Question Mais à la question des modes, quelle solution avez-vous trouvée ?

Guitry Je me suis appliqué, toujours, à dissimuler la longueur des jupes des femmes, et surtout, dès le premier jour, j'ai obligé toutes mes interprètes féminines à porter des bérets, car les plus impitoyables dénonciateurs sont les chapeaux des femmes — or, les bérets n'ont pas d'époque.

Question On parle parfois de « Cinéma Pur »...

Guitry Ah ! Oui ! Eh bien ! vous tombez bien ! Je t'en ficherai du cinéma pur !... Figurez-vous qu'hier au soir précisément la Télévision nous offrait un spectacle insensé. Un cinéaste fort connu — l'un des trois plus connus, du reste — était couvert de fleurs par une dame qui faisait semblant de l'interviewer et par quelques acteurs qui avaient tourné naguère — puis c'était un film de lui, un film d'avant la guerre de 39 qu'on proposait à nos suffrages. Or, indéniablement, c'était du cinéma pur. Il y avait de nombreux extérieurs choisis dans des quartiers pouilleux. Il y avait des autos qui s'arrêtaient très vite — des bars de toutes sortes où des méchants garçons venaient vider leurs querelles. Quant aux acteurs, ils ne restaient pas en place plus de 7 à 8 secondes — ils entraient, ils sortaient, ils se disputaient ferme et, même, ils se battaient toutes les cinq minutes. Coups de poing dans la figure, coups de matraque sur la tête — et tout cela dans un style absolument hideux — se passant dans un monde abject — avec de temps à autre une pointe de fausse poésie qui, non contente d'être sans rimes, peut se flatter d'être sans raison. Et cela ressemblait étrangement à certains de ces mauvais drames qu'on jouait à l'Ambigu jadis — car en plus c'était larmoyant — destiné à chatouiller le public au bon endroit — et ce n'était pas seulement coco, c'était cucu — bien franchement. Si c'est cela, le cinéma pur, je vous en fais cadeau. Et alors, vive le Théâtre filmé — à la seule condition que les pièces ne soient pas dénaturées par des metteurs en scène qui ont l'audace d'aérer, comme ils disent, les ouvrages qu'on leur confie. Qu'ils fassent du cinéma pur si ça leur chante, mais qu'ils ne

viennent pas nous raconter que c'est cela et pas autre chose, le cinéma. Que chacun défende son beefsteack — mais qu'ils ne découpent pas nos pièces en petits morceaux afin de mieux pouvoir s'en partager les droits !

Question En somme, vous voudriez mettre le cinéma au service du théâtre ?

Guitry Oui, aussi. Voilà une invention sublime qui contient d'immenses, d'innombrables possibilités — elle se met au service des sciences et des arts — nous en avons eu récemment des témoignages émouvants...

Question Vous faites allusion au film sur Van Gogh...

Guitry Et à celui sur Goya, que nous avons vu ensemble — et je pense à celui qui s'intitule « Les Gisants ». Ils sont admirables tous trois. (...)

Question Je constate que tout ce qui touche au cinéma vous passionne.

Guitry Il ne peut pas en être autrement, je ne fais les choses qu'avec amour.

Question Ça n'a pourtant pas été le coup de foudre entre vous ; et naguère, vous étiez contre le cinéma...

Guitry Et m'en voilà tout contre aujourd'hui. A dire vrai, mon cher ami, je n'ai jamais été contre le cinéma. J'en donnais l'impression, mais à la vérité, j'étais, je suis encore et je serais toujours contre ceux qui en vivent et qui ne lui apportent jamais que leurs appétits. On entend souvent parler de parasites à la radio, que ne parle-t-on davantage de parasites au cinéma. Ceux-là sont dévorants et croyez bien que c'en est la plaie. D'une part nous avons retrouvé là tous ceux que le théâtre avait repoussés depuis vingt ans et d'autre part, dès sa naissance merveilleuse, une génération spontanée de critiques et de journalistes ont eu la prétention, mettant le grappin dessus, d'en établir les règles et de vouloir nous les imposer : les films sont ou ne sont pas du vrai cinéma. Par la suite, ils ont inventé le cinéma pur... Ils nous assomment avec des histoires de technique et ils s'en prennent au langage après. Ceux qui ne disent pas : « Bonjour mon pote, viens prendre un glass on va se marrer » à leurs yeux passent pour des poseurs. Et un homme bien élevé leur semble anachronique. Mon animosité n'a pas eu d'autres causes. Elle m'a fait beaucoup d'ennemis dans le monde du cinéma, je le sais...

Question Ce qui vous est bien égal...

Guitry Oh, oui... Car je n'attache d'importance qu'aux opinions que j'ai sollicitées.

Question Certaines de vos remarques ne laissaient pas prévoir que vous viendriez au cinéma... Voulez-vous que je vous en cite une ?

Guitry Allez, allez, je vous en prie.

Question « M. Defos disait : « On nous assassine... mais on vide nos poches ! » — on pourrait en dire autant du Cinéma qui dévalise le Théâtre ! » Telles sont vos propres paroles.

Guitry Je ne m'en dédis pas. J'ai vu l'autre soir à l'écran ce film si fameux de M. René Clair intitulé « Le Million » et dont on parle volontiers comme d'un chef-d'œuvre impérissable. Il est en effet délicieux ce film — et je ne pense pas que M. René Clair ait jamais fait mieux — mais ce qu'on ne nous dit pas, c'est qu'il est tiré d'un vieux vaudeville de Georges Berr et Guillemot, créé au Palais Royal en 1910 — il y a donc quarante-deux ans de cela. Je ne sais pas si le film en est considéré comme du cinéma pur, mais avouez, n'est-ce pas, que ce serait amusant !
Je ne renie rien de ce que j'ai pu dire autrefois : on attaquait le théâtre — et je le défendais, c'est tout — et j'étais parfaitement sincère en disant du cinéma pis que pendre à l'époque.

Question Puis vous avez évolué...

Guitry Moi non... C'est le cinéma qui a évolué, qui évolue d'ailleurs sans cesse, grâce à des films comme « New York-Miami », « Citizen Kane », « If I Had a Million » et, plus particulièrement, « Noblesse oblige » que l'on pourrait très bien considérer comme un chef-d'œuvre et « Quatre pas dans les nuages » aussi et « Farrebique », et l'inoubliable « Ange bleu », « Goya » et « Van Gogh » et enfin « Le Corbeau », de Clouzot qui fait songer à Octave Mirbeau — et je ne vois rien de mieux à en dire.

Question Que reprochez-vous à la plupart des films ?

Guitry D'être complètement dénués d'ironie. Or, un ouvrage sans ironie m'ennuie ordinairement au bout de dix minutes.

Question Votre film « Pasteur » n'avait rien d'ironique...

Guitry Non, mais c'était Pasteur — et d'ailleurs je n'ai empêché personne de s'y ennuyer au bout de dix minutes.

Question Permettez-moi de m'étonner que n'aimant pas, en principe, le cinéma, vous soyez à ma connaissance le seul cinéaste qui lui ait apporté quelque chose d'absolument nouveau...

Guitry Mon cher ami, j'ai pu faire « Le Roman d'un tricheur » parce que j'ai rencontré un producteur, Serge Sandberg, assez libre lui-même pour me permettre de faire exactement ce que je voulais — au grand étonnement de ceux qui m'entouraient — et j'ai tenté cette expérience parce qu'il m'a toujours paru que le cinéma ressemblait beaucoup plus au roman qu'au théâtre. Le Théâtre, c'est du présent, le Cinéma, c'est du passé. Et les images peuvent très bien être considérées comme étant les illustrations d'un livre. Mais cela, peut-être vous l'ai-je dit déjà la dernière fois que nous nous sommes rencontrés devant ce micro. Cela ne me gêne pas de me répéter d'ailleurs — depuis que je connais cette réplique de Voltaire — que voici. Il disait un jour une chose — et une personne bien sotte et bien mal élevée lui fit observer que cette chose il l'avait déjà dite — et Voltaire aussitôt de répondre : « Oui, oui... et je la répéterai jusqu'à ce que vous ayez compris ! » (Propos radiodiffusés.)



« La Malibran » : Sacha Guitry et Géori Boué.

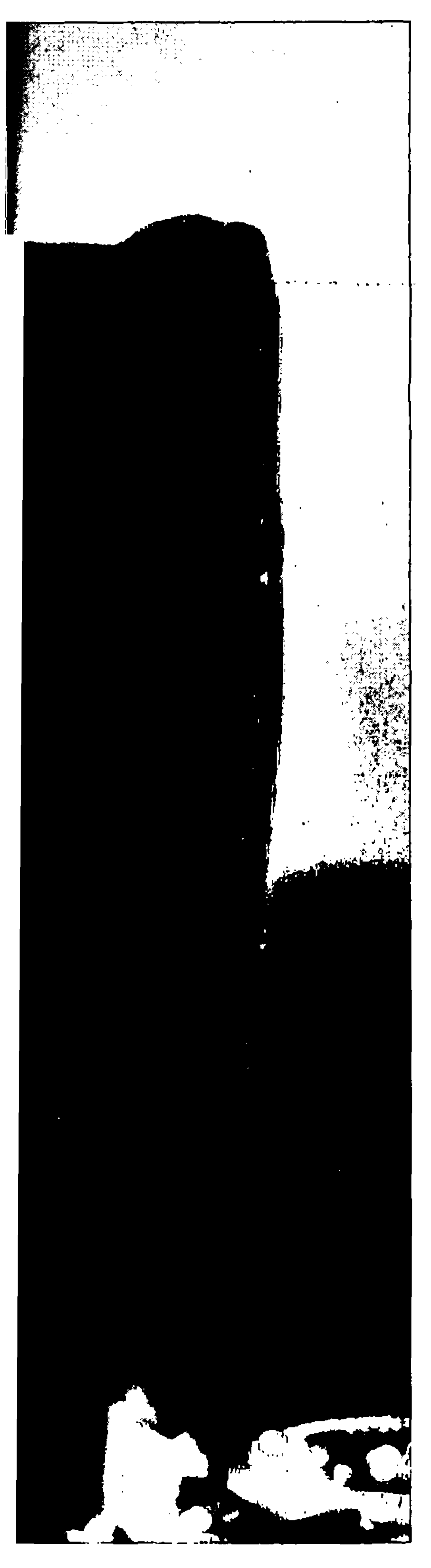




La voix du Maître

entretien avec Stéphane Prin

LE TRESOR DE CANTENAC : SACHA GUITRY.



Auteur du court métrage « Le Musée de Sacha Guitry » (1951), Stéphane Prince devint ensuite secrétaire particulier de Sacha Guitry et le resta jusqu'à la mort du maître. C'est, pour beaucoup, grâce à sa précieuse collaboration qu'une partie de ce numéro a été possible. Qu'il en soit remercié. Par ailleurs, pour avoir pris connaissance d'un grand nombre de textes restés inédits, nul mieux que lui n'était à même de retracer l'évolution des positions de Guitry à l'égard du cinéma.

Cahiers Sacha Guitry avait fait, vers 1925, une conférence où il se posait nettement « pour le théâtre et contre le cinéma ».

Prince Oui. Il constatait que les films américains étaient plus beaux que les films français, et cela pour la simple raison qu'en France les créateurs ne s'occupaient pas de cinéma mais de tout autre chose. Il ne parvenait cependant pas à comprendre que l'on puisse conseiller, comme le faisait Emile Vuillermoz, d'aller voir neuf fois de suite « Le Lys brisé ». Celui-ci pensait d'ailleurs qu'il y avait une fragilité essentielle du théâtre due à ce que l'on devait chaque soir livrer bataille pour obtenir un résultat incertain.

Cahiers Mais n'était-ce pas pour Guitry ce qui précisément en faisait la beauté incomparable ?

Prince Si, bien sûr. Et il ne pensait pas que le résultat pût varier d'un soir à l'autre, il pensait en tout cas que voir jouer son père neuf fois de suite était tout autre chose que voir et revoir « Le Lys brisé ».

Cahiers Où situait-il le cinéma par rapport à l'Art dramatique ?

Prince Il pensait que ça n'avait aucun rapport. Que le théâtre était positif et la pellicule négative. Il situait le théâtre du côté du dessin et le cinéma du côté de la litho ! Il faisait alors sienne une phrase de Claude Farrère : « Le rôle de l'auteur est pour ainsi dire nul au cinéma. » Mais, ce n'était là qu'une constatation. Il pensait que cela pouvait changer. Pour l'heure, toutefois, les films lui semblaient puérils et il rendait responsable de cela la nécessité de plaire au plus grand nombre, mais il était persuadé qu'un jour les écrivains et les poètes auraient au cinéma la place qui leur revenait : la première.

Cahiers Sa position n'était-elle pas, en fait, celle d'un défenseur du théâtre comme si celui-ci était attaqué par le cinéma ?

Prince Sans doute. Mais ce qu'il craignait, ce n'était pas la concurrence des bons films, mais bien le fait que les films, étant mauvais, abîmaient le public comme on gâte une poire.

Cahiers Ce qui témoignerait tout de même d'un grand respect pour les pouvoirs du cinéma.

Prince Mais oui. Il pensait que c'était une invention prodigieuse, dont les pouvoirs étaient immenses mais encore inexploités. Il adorait le public et trouvait que les cinéastes le méprisaient. Il s'insurgeait contre le fait qu'un bon film français devait être un bon produit d'exportation apprécié dans le monde entier et qu'il présupposait l'hypothèse de l'ignorance totale du public, de son manque d'intelligence, de sa paresse.

Cahiers Donnait-il des exemples précis de ces concessions ?

Prince Il citait le film que l'on avait tiré de « L'Arlésienne », où l'on avait supprimé une scène qu'il trouvait très belle entre La Renaude et Balthazar, et ce précisément parce qu'elle était trop belle. Puisque le cinéma c'était cela, il ne tolérait pas que l'on pût dire qu'il était un art. Un chef-d'œuvre, pour lui, devait subir l'épreuve du temps et triompher. Or, il disait que les plus beaux films se démodaient, que le cinéma était esclave de la mode féminine !

Cahiers N'était-il pas, comme la plupart des fervents du théâtre, gêné par le fait qu'un film, une fois terminé, ne peut être modifié comme une pièce ?

Prince En effet, une œuvre était par essence pour lui quelque chose de perfectible. De ce point de vue, un scénario terminé n'était à ses yeux qu'un projet, un plan de travail, qui subissait ensuite les dommages de la réalisation proprement dite, dans l'agitation et le bruit d'un plateau. Le fait de ne pouvoir détruire un film terminé s'il ne plaisait pas à son auteur, comme un écrivain peut laisser une pièce dans son tiroir, lui paraissait également être un défaut capital. Une pièce de théâtre, disait-il également, même refusée, jamais jouée, etc., reste une pièce de théâtre qui peut attendre que vienne son heure, alors que ce n'est pas le cas pour un film.

Cahiers Quelle importance accordait-il au dialogue ?

Prince Une importance énorme. Un jour, le directeur d'une salle de cinéma lui demanda ce qu'il pensait du film qu'il projetait et Guitry lui fit part de l'irritation éprouvée à l'écoute des mauvais dialogues du film, ce à quoi son interlocuteur répondit que, vraiment, le dialogue n'avait aucune importance. Voilà ce dont il ne pouvait convenir. Il ne comprenait pas que ces gens aient pu avoir une idée préconçue du public selon laquelle celui-ci ne serait apte qu'à comprendre un langage immuable du cinéma, sorte d'argot mettant le sens à la portée de tous. Pour Guitry, le cinéma français ne pouvait espérer exister qu'en se détournant des formules américaines, en acceptant d'être tout à fait lui-même.

Cahiers C'est là une idée chère à Guitry... Etre de son pays et de son temps.

Prince Exactement. L'universalité ne pouvait, selon lui, être atteinte que de surcroît. L'objectif à atteindre immédiatement était en effet d'être de son pays et de son temps et il tenait pour responsable du succès des films américains le fait d'être avant tout américains. L'important, en France, était donc de retrouver le génie français.

Cahiers Il aimait beaucoup Chaplin...

Prince Oui, il pensait que c'était un acteur de génie. Le cinéma, tel qu'il lui

apparaissait alors, était d'ailleurs une chose américaine et non latine. Vraiment, le cinéma n'était pour lui à cette époque le rival du théâtre que dans la mesure où il s'en inspirait, mais s'il s'en écartait, Guitry le trouvait intéressant et même passionnant. Sa conviction était que le cinéma ne pouvait être admirable qu'en reproduisant la vérité, et que la fiction lui était interdite. Il admirait profondément un film que l'on avait fait sur l'Expédition Scott. Un film ne devenait un danger que lorsqu'il adaptait le théâtre en le dénaturant.

Cahiers Mais, ensuite, lui-même filma ses pièces : sa position n'évolua-t-elle pas ?

Prince Si, il fit plus de dix ans plus tard, en 1938, de nouvelles déclarations sur le théâtre et le cinéma qui témoignent d'une évolution. Evolution, mais sûrement pas changement. Car, s'il avait alors fait trente-deux films, il aimait à dire que ce qu'il avait pu penser du cinéma par principe, il le pensait alors en connaissance de cause. Le seul changement était qu'il ne le disait plus, selon son propre aveu, sur le même ton. Il pensait que le cinéma parlant avait tout bouleversé. Pour lui, le cinéma n'était plus dès lors un mauvais moyen de mettre du théâtre en conserve comme il l'avait affirmé, mais une excellente façon de conserver ses pièces pour l'avenir. Par exemple, il avait fait jouer « Faisons un rêve » en 14-18. Puis il la filma. En 1948, Raimu était mort, Guitry pensait ne plus avoir l'âge de jouer la pièce, mais, grâce au cinéma, on pouvait — et on peut — la voir encore.

Cahiers C'était une manière de surmonter l'écoulement du temps...

Prince Il m'avait un jour dicté ces vers en les improvisant :

« Il est midi ?
Parlez pour vous !
S'il fallait croire à ce qu'on dit !
Car pour moi qui suis un rêveur
Il n'est encore que neuf heures.
On est lundi ?
Parlez pour vous !
S'il fallait croire à ce qu'on dit !
Il est pour moi dimanche encor.
On est en mai ?
Parlez pour vous !
Si vous croyez que je vous crois !
Moi qui suis en avril encor.
Nous sommes en cinquante-trois ?
Oh là d'accord, je suis encor
En mille sept cent cinquante-trois ! »

Cahiers Malgré ce souci de la tradition, on ne trouve rien chez lui qui vienne d'un autre auteur...

Prince Il se plaisait à répéter un mot de Vuillard, alors que celui-ci faisait un portrait d'Yvonne Printemps et qu'elle était toujours en retard aux séances de pose. Un jour, elle entra en déshabillé, une serviette nouée autour de sa tête et une demi-heure en retard. Vuillard s'était alors écrié : « Oh quel ravissant tableau ! » Puis il se ravisa en disant : « Oui, mais je n'ai pas le droit de le faire, c'est un Bonnard. »

Cahiers N'avait-il pas refusé de porter à l'écran la vie de Molière ?

Prince Si. Il disait souvent qu'il ne fallait jamais raconter les histoires contre les grands hommes mais pour eux. Or, il lui était impossible de représenter Molière, sinon peut-être le dernier jour de sa vie. Il trouvait dangereux de montrer la vie de Molière parce que son œuvre était supérieure précisément à sa vie. Son existence était pitoyable, elle ne l'était pourtant pas assez pour être dramatique, et puis naturellement elle n'était pas comique. Il disait que si l'on représentait Molière en train de faire répéter des acteurs, les gens se borneraient à crier : eh bien ! jouez donc « L'Impromptu de Versailles », et que si on le représentait se plaignant des sévérités de la presse, on pourrait rétorquer : eh bien ! jouez « La Critique de l'Ecole des femmes ». Si on le montrait cocu, on dirait : jouez donc « Dandin », et « Le Misanthrope » si on le montrait mélancolique. Il disait que, quand on écrivait des chefs-d'œuvre, il était très difficile, pour ne pas dire impossible, de faire parler l'auteur précisément parce que son génie consistait à faire parler des personnages. On peut faire parler des géomètres, architectes, savants, peintres, mais pas des auteurs dramatiques. S'il faisait une scène entre Molière et Armande et qu'au cours de cette scène Molière ne dise aucun mot d'esprit, on s'en étonnerait. « Si par bonheur ou par malheur il lui en venait, disait-il, on me reprocherait d'attribuer à Molière des mots qui seraient de moi, quelle horreur ! »

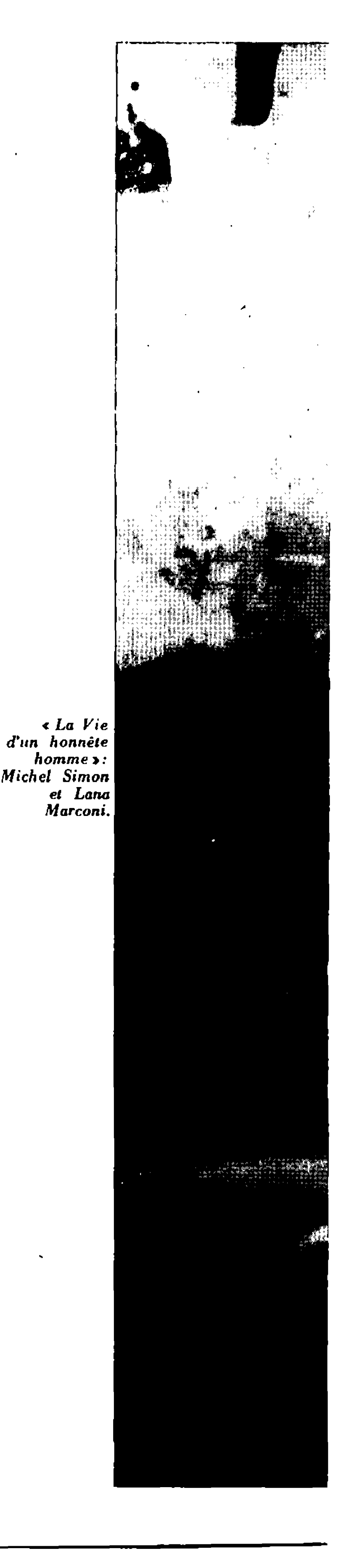
Et si, à propos de ses disgrâces conjugales, il mettait dans la bouche de Molière certaines phrases que Molière n'avait pas prononcées, on serait en droit de lui dire à nouveau : « S'il avait pensé cela, justement il n'aurait pas manqué lui-même de le mettre dans la bouche d'un de ses personnages. »

Il concluait en se demandant si ce n'était pas un décret du destin qui voulût que la vie de Molière ne fût ni connue, ni même mystérieuse.

Mais il prenait un plaisir extrême à parler des grands artistes, et disait volontiers : « Les gens qui n'agissent dans la vie que par ambition ou par intérêt ont bien de la peine à admettre que des personnes qui ne se connaissaient pas la veille, puissent pendant une heure parler de l'influence de Rodin, du génie de Ronsard, ou de la fantaisie d'Alfred de Musset. »

Cahiers La critique a reproché à Guitry le peu de cas qu'il faisait des problèmes actuels et sociaux...

Prince A propos de la critique, qui l'a si souvent injurié, il disait que ne pas pardonner aux gens le mal qu'il vous ont fait c'est vraiment y attacher trop d'importance. Et à la question : « Que pensez-vous du cinéma, estimez-vous que cet art pose des problèmes sociaux et lesquels ? », il répondit au cours d'un entretien : « Il n'a pas à poser de problèmes sociaux. C'est une lanterne magique. Ne devraient pas en être exclues l'ironie et la grâce. »



« La Vie d'un honnête homme » : Michel Simon et Lana Marconi.





Guitry au travail

par ses collaborateurs

« LA POISON » : MICHEL SIMON.

françois gir

Avant d'être réalisateur à la télévision française, le fils de Jeanne Fusier-Gir fut d'abord l'assistant de Marcel Pagnol (*Topaze*) et de Sacha Guitry pour de nombreux films.

Cahiers Guitry répétait-il beaucoup ?

François Gir L'installation technique était très longue. Guitry savait qu'il avait du temps pour répéter. Il répétait beaucoup, et il demandait à tous les techniciens de suivre la répétition. La différence qu'il y avait entre ses tournages et ceux d'autres cinéastes, c'est que, quand il demandait au son, ou à l'image, ou à tous les corps de métiers de suivre la répétition, elle était suivie, tandis qu'ailleurs, on se casse la tête à répéter quelque chose pour les acteurs, et le son n'écoute pas, l'image ne regarde pas. En fin de compte, ici, les répétitions servaient. L'intérêt qu'il y avait pour tout le monde, c'est que, comme Guitry tenait énormément au jeu dramatique, il le répétait si soigneusement que la technique était forcée aussi de suivre l'exemple, c'est-à-dire de répéter sérieusement.

Cahiers Faisait-il beaucoup de panoramiques, de travellings ?

Gir Il faisait tout ce que le cinéma a inventé et, n'ayons pas peur des mots, tout ce qu'il a inventé au cinéma pour faciliter l'aisance et la liberté de l'acteur sur le plan de son confort dramatique.

Cahiers Parfois, il employait plusieurs caméras dans la même scène.

Gir Ah ! oui. Dans *Le Diable boiteux*, par exemple. Pour la scène du Congrès de Vienne, il avait trois caméras, pour que la scène soit tournée pendant la durée totale d'une bobine, c'est-à-dire trois cents mètres. Le montage était donc tout le temps possible, puisque tout était en rapport.

Cahiers C'est un peu la technique actuelle de la télévision.

Gir Quand j'ai cessé d'être assistant de Guitry et que je suis entré à la télévision comme réalisateur, je me suis rendu compte combien, en effet, il avait prévu les obligations du direct à la télévision, la nécessité d'enregistrer l'action de tous les côtés. Un metteur en scène qui ne semble pas avoir beaucoup de points communs avec Sacha Guitry : Alfred Hitchcock, a également employé cette méthode dans une scène de procès de *The Paradine Case*, où il y avait quatre caméras.

Cahiers Les producteurs pensaient souvent que Guitry faisait du théâtre filmé et ils lui demandaient de faire des plans pour aérer...

Gir Oui, moi je n'osais pas le lui dire, mais les producteurs essayaient souvent. Alors, il faisait semblant de ne pas écouter. Un jour, avant d'arriver au studio, il me dit : « Aujourd'hui, François, ne vous étonnez pas, je vais faire le fatigué pour qu'on me fiche la paix ». Alors, il faisait le vieillard épuisé. Je parle d'avant sa maladie, bien sûr. C'était un numéro qu'il jouait. Quand il voulait ne pas comprendre quelque chose avec un producteur, il faisait celui qui ne comprenait rien à la technique. Ça lui permettait de faire ce qu'il voulait.

Souvent, on lui demandait d'aérer. Aérer, on sait ce que c'est dans le cinéma français d'il y a vingt ans : c'est faire ouvrir une porte, faire sonner, dire bonjour à la concierge, monter dans une voiture et en descendre ensuite. Ça gagne du temps. Si on fait ça dix fois, ça fait déjà dix minutes. Très souvent alors, les producteurs me demandaient d'intervenir auprès de Sacha Guitry pour faire des « aérations » dans ses pièces de théâtre qu'il voulait tourner, de faire des plans d'extérieurs. Or, dans une pièce bien construite, bien composée, où il n'y a rien de trop, dont l'auteur est reconnu comme bon, l' « aération » ne peut être qu'une chose inutile. Sacha Guitry s'y opposait. Alors, il faisait semblant de ne pas comprendre.

Cahiers Quand il travaillait avec vous, est-ce que c'était le grand maître en face du petit assistant ?

Gir Vous savez, pour moi, c'était de toute façon le grand maître : un être d'une grande rigueur, avec de belles qualités morales et beaucoup de puissance de travail. Il montrait l'exemple dans les plus petits détails. Comme tous les vrais grands maîtres, il n'avait pas la « panoplie du grand maître ». Il demandait beaucoup, était relativement sévère pour son entourage, mais travailler intimement avec lui représentait un peu des vacances.

Cahiers Quand il écrivait, vous attendiez, vous étiez là ?

Gir C'est-à-dire qu'il fallait être tout le temps avec lui. J'avais l'impression, comme assistant, de ne pas être là, ça le gênait, et d'être là quand même, ça lui permettait de se confier, ou de donner une instruction. Il avait toujours un bloc de papier à lettres, du papier très épais, et des crayons ; il y avait des crayons partout, des blocs de papier à lettres dans tous les endroits, dans l'escalier, aux lavabos, et des grosses allumettes de cuisine, parce qu'il fumait partout et il écrivait partout.

Il écrivait ses dialogues, bien sûr, et il y pensait beaucoup, et comme il était auteur et surtout acteur, il les disait. C'était joli à voir. Il les disait d'ailleurs bas, tout bas. On voyait ses lèvres remuer quand il marchait de long en large, et moi, je m'amusais à imaginer ce que la caméra ferait pendant qu'il marcherait dans son salon, en robe de chambre. Je le soupçonne même d'avoir écrit souvent des choses parce qu'il savait que ça allait convenir à tel ou tel mouvement de caméra. Mais lui, il ne l'aurait jamais dit. Il ne voulait surtout pas penser qu'à un moment il s'occuperait de technique. Il voulait en être absolument libéré, ne pas en tenir compte, et il faisait semblant de ne pas en tenir compte. Mais ça l'intéressait passionnément parce que, quand il faisait des dessins, des mises en scène, il me disait : « Voilà, François, ce que je veux pour le prochain plan ». Eh bien, c'étaient toujours des dessins extrêmement précis. Et il savait très bien tout ce qu'était la technique. Il travaillait avec des équipes qui le prenaient pour un vieil auteur, non pour un cinéaste, et qui disaient : « Mais, Maître, vous n'y pensez pas ! Mais Maître, ce n'est pas possible, vous ne pouvez pas faire cela ! » Et je savais que tout ce qu'il proposait était faisable, mais il fallait avoir l'audace de le faire. Or, il avait autour de lui des gens très bien, mais ce que j'appelle « ce merveilleux et brave cinéma rituel et prudent », qui évite toutes choses, notamment les retournements de regards, les fameux 180°, et toutes les choses qui font peur aux braves gens. Mais lui ne s'en inquiétait pas. Je crois que les jeunes s'entendent beaucoup mieux avec lui que ces demi-vieux.

Cahiers Comment travaillait-il dans sa mise en scène ?

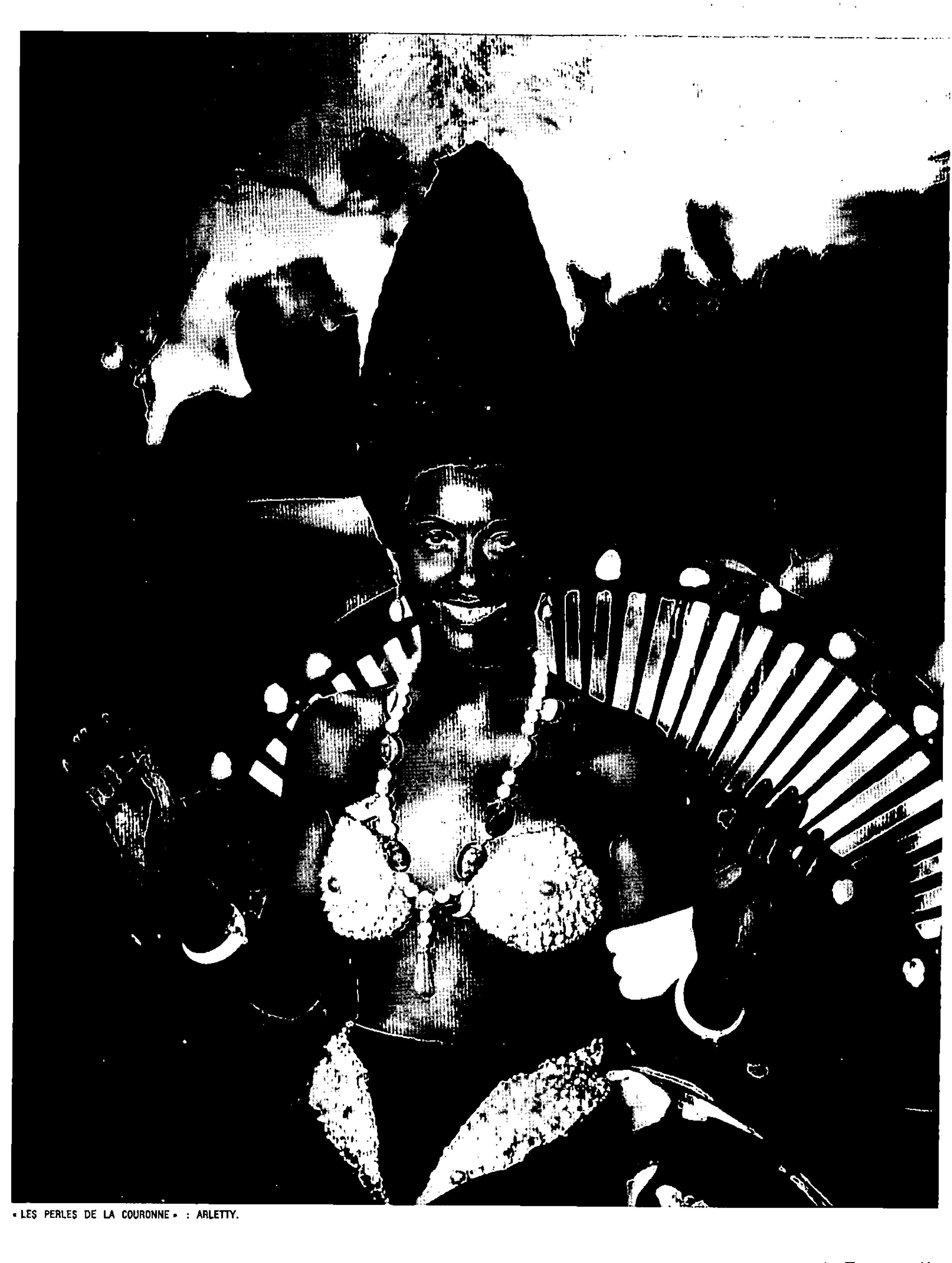
Gir Les cadreurs ont la manie de mettre des lattes partout, de telle sorte que le plateau n'est plus un plateau, mais devient un champ de course d'obstacles. Guitry était antilattes. Il aimait les acteurs comme Michel Simon, les grands acteurs, il ne voulait donc aucune contrainte pour les acteurs. Il voulait que les caméras soient mobiles. Et à partir du moment où la caméra peut se déplacer et panoramiquer, il n'y a aucune raison qu'on impose à de grands acteurs des choses qui peuvent les choquer, leur faire regarder le sol pendant une scène dramatique, ou même comique.

Cahiers Comment s'est passé le tournage de *La Poison ?*

Gir Il s'est amusé comme un fou à faire ce film. Il en a créé complètement le sujet. On croit qu'il ne préparait rien parce qu'il n'en donnait pas l'impression : il n'avait pas de merveilleux scénarios tapés, épais comme tout, avec beaucoup de gens derrière qui les lui portaient, mais il avait tout préparé. Le film s'est tourné en neuf jours, onze en comptant les raccords, les petits bouts d'extérieurs qu'il a refait parce qu'il ne les aimait pas. Tout était préparé ; il faisait des petits dessins, il s'amusait. Il s'amusait avec la technique comme on s'amuse avec un jeune chien. Comme il savait qu'il pouvait tout en faire, je crois qu'il négligeait d'en faire quelque chose.

Cahiers On raconte qu'il avait dit à l'opérateur et à l'ingénieur du son qu'il ne ferait chaque fois qu'une seule prise ?

Gir Quand il donnait l'ordre de tourner, quand il disait : « Moteur », il avait toujours beaucoup répété. Et il ne pouvait pas admettre qu'un travelling grinçât, qu'il y ait un à-coup dans le chariot ou que l'appareil manquât de pellicule, ces choses qui sont si courantes dans le cinéma, qui ne doivent pas arriver et qui arrivent. Et il y avait une autre raison : c'est qu'il avait une adoration pour Michel Simon. Cet homme qui paraissait si supérieur et si imbu de lui-même était un enfant devant quelqu'un qu'il aimait ou qu'il admirait artistiquement. Et Michel Simon, qui n'aimait pas beaucoup recommencer et craignait d'avoir des petits problèmes de mémoire, vu la rapidité du tournage (ce qui n'est d'ailleurs pratiquement jamais arrivé), avait dit à Guitry : « Oui pour tourner, mais on ne fera



« LES PERLES DE LA COURONNE » : ARLETTY.

qu'une prise. » Et Sacha avait promis, et il avait dit : « C'est bien entendu, Messieurs, nous ne ferons qu'une prise. » Mais tout cela, ce sont des rites aussi : il en aurait fait deux s'il avait fallu. Mais il s'est trouvé que cela n'a jamais été utile parce que les gens lui étaient très dévoués.

Cahiers *La Vie d'un honnête homme* a été mis en scène un peu dans les mêmes conditions que *La Poison ?*

Gir Oui, il n'y jouait pas non plus ; c'était toujours pour son cher Michel Simon. Il se délectait, il se réjouissait lui-même d'assister au jeu de Michel Simon. Et, comme il connaissait bien Michel Simon, ce fut un film fait rapidement, comme presque tout ce qu'on faisait avec Guitry, dans le repos et dans le calme.

Cahiers Et *Le Trésor de Cantenac ?*

Gir Ah ! *Le Trésor de Cantenac*, ça, ça me faisait plaisir de le préparer avec lui parce que c'était un film qui n'était pas comme ses autres films. En fait d'aération, ce n'était que de l'air. C'était l'histoire d'une communauté qui s'était créée au moyen âge. Ce sujet l'avait obligé à certaines images d'extérieurs. Il jouait un vieux noble qui se promenait dans sa voiture à cheval, avec son chapeau de paille. Il s'amusait autant que pour *Le Roman d'un tricheur*.

Cahiers Par rapport à ce qu'il vous disait et au plan de travail, y avait-il des changements ? Improvisait-il ?

Gir Il improvisait beaucoup, bien sûr. Plus exactement, il préparait presque tout, mais il ne s'en tenait jamais à une chose écrite au préalable parce que, en tant qu'auteur, en tant que littérateur, il aimait toujours parfaire, ajouter, additionner. Mais il ne mettait jamais les gens dans l'embarras.

Cahiers Travaillait-il beaucoup avec le décorateur ?

Gir Il travaillait tout le temps avec le même décorateur, qui s'appelait Renoux, je crois... René Renoux. Il l'aimait beaucoup. Cet homme lui a été extrêmement dévoué. Ce que Sacha Guitry réclamait (son côté « acteur ») : « Un décor en couleur, même si le film ne l'est pas ; c'est un lieu, c'est un cadre, c'est un écrin ».

Cahiers Il y a un scénario posthume de lui, auquel vous avez travaillé, et qui s'appelle : *Au voleur !*

Gir Oui, nous l'avions préparé pour le tourner. Il aurait beaucoup aimé le tourner, parce qu'il l'avait beaucoup travaillé. Mais il ne voulait rien proposer aux producteurs, comme d'habitude. Ce n'était pas par fierté, c'était parce qu'il ne savait pas s'y prendre pour solliciter quoi que ce soit ou proposer un film. Il trouvait tout à fait normal qu'on vienne le lui demander, qu'on vienne lire son œuvre.

Cahiers Avez-vous des souvenirs sur *Si Versailles... ?*

Gir Surtout un souvenir de fatigue, parce qu'on travaillait nuit et jour. Je n'ai jamais pu obtenir un autre assistant que moi-même. J'ai, une fois de plus, été émerveillé par la puissance de travail de Guitry. Pendant des nuits entières, on tournait ; et les trajets qu'il y avait à faire d'une pièce à l'autre, d'un couloir à l'autre étaient monstrueux ! Ça, c'est la petite histoire. A l'origine, le film était fait en vue de la restauration du château de Versailles. Il y avait une combinaison avec l'Etat pour cela. C'est donc un dépliant historique, si je puis dire, un catalogue. Guitry a tourné cela avec une idée précise de l'emploi du film : c'était pour glorifier Versailles, comme par un album d'images, pour le mettre en valeur.

raymond lamy

Réalisateur de *Miroir* (1946) et de quelques courts métrages, Raymond Lamy fut avec Myriam le monteur qui collabora le plus souvent et fructueusement avec Sacha Guitry.

Cahiers Parlez-nous tout d'abord de l'espèce de jeu qu'il y avait entre Guitry et ses techniciens...

Raymond Lamy Je vois que vous êtes très renseigné sur sa personnalité. Il existait entre Sacha Guitry et ses collaborateurs une atmosphère extrêmement agréable. Il savait les mettre en confiance et, entre lui et ceux qui faisaient vraiment partie de son équipe, s'était créée une sorte de règle de jeu que tout le monde respectait. Par exemple, Guitry affectait d'ignorer complètement le côté technique du film. Au fond, il ne le connaissait pas mal du tout, mais ça ne l'intéressait pas de se poser en technicien et il laissait à ses collaborateurs l'entière faculté de faire ce qu'ils voulaient, dans la limite bien entendu où ils ne sortaient pas du cadre qu'il leur avait fixé. Par exemple, quand il disait à son directeur de la photographie : « Voulez-vous placer sur votre caméra la lentille qui rapproche les comédiens ? », il savait très bien qu'il s'agissait d'un double foyer, mais il s'exprimait ainsi parce qu'il ne voulait pas avoir l'air d'entrer dans des détails qui n'étaient pas secondaires pour lui, mais qui ne l'intéressaient pas particulièrement. Il savait toujours présenter les choses d'une façon amusante, même quand elles ne l'étaient pas. La première fois qu'il m'a demandé de venir chez lui pour travailler un dimanche, nous étions sur le plateau et il m'a dit à brûle-pourpoint : « Oh non ! ça, vraiment, je ne peux pas vous le demander ! » J'ai dit : « Mais si Maître, de quoi s'agit-il ? — Eh bien demain, 3 heures. » J'ai dit : « Vous pouvez compter sur moi, je serai chez vous demain à 3 heures. » Il n'était pas question de lui refuser quelque chose, ça ne serait même pas venu à l'idée de ses collaborateurs, et même des étrangers. Dans beaucoup de productions, les collaborateurs, pour le montage par exemple, se trouvent avoir à répondre aux exigences du metteur en scène, bien entendu, et aussi du producteur, des distributeurs qui ont chacun leur mot à dire. Quand nous travaillions pour un film de Sacha Guitry, du moment que lui était satisfait, nous n'avions pas à nous occuper du reste.

Cahiers Il travaillait vite ?

Lamy Il travaillait très vite, il était extrêmement doué pour écrire et pour concevoir sur le plateau, ou plutôt dans les décors, puisque, dans les derniers films, il tournait beaucoup en décors naturels, c'était déjà la mode. Si quelque chose qu'il avait prévu se révélait, sinon impossible, du moins difficile et risquait d'entraîner une perte de temps, il s'isolait deux minutes avec son manuscrit, changeait quelques répliques ou supprimait tranquillement la difficulté sur laquelle on aurait trébuché, alors que, s'il n'avait pas été l'auteur et le metteur en scène, il aurait fallu beaucoup de temps pour arriver à ce résultat.

Cahiers Il coupait lui-même des choses qu'il avait écrites ?

Lamy Absolument, s'il jugeait que c'était utile. Mais il n'aurait tout de même pas touché à des scènes ou à des répliques qu'il estimait capitales. Seulement, la réalisation proprement dite, ce que nous appelons la mise en scène, était très secondaire à ses yeux ; ce qui importait, c'était que son texte fût très bien dit. Du moment que les interprètes avaient exprimé les sentiments qu'il attendait d'eux, eh bien ! peu lui importait qu'ils ne l'aient pas dit devant la commode ou devant le lit, s'il était plus facile de le dire devant une petite table.

Cahiers Vous assistiez au tournage ?

Lamy C'est-à-dire que je suivais le tournage, et j'allais ensuite au montage, si bien qu'on arrivait à ne pas avoir de gros retard. Guitry aimait beaucoup avoir son monteur près de lui, parce que ça lui permettait d'arranger sur place certaines petites choses. Quand il pouvait me consulter, il le faisait très volontiers, parce qu'encore une fois il affectait de ne pas connaître la technique et il aimait avoir des avis dont il aurait fort bien pu se passer.

Cahiers Mais il est quand même assez inattendu, vous ne trouvez pas, que quelqu'un qui affectait de mépriser la technique fasse d'autre part des dessins de ses plans.

Lamy C'est qu'il ne représentait pas le cadre. Il dessinait très volontiers, mais seulement pour expliquer ce qu'il aimerait obtenir et comment il disposerait ses comédiens.

Cahiers Et vous savez comment lui est venue l'idée d'utiliser plusieurs caméras ?

Lamy Oh ! très naturellement : c'est une chose qui facilitait énormément sa tâche. Il le faisait quand il filmait une pièce dont il était l'auteur et qui avait été jouée déjà pendant plusieurs mois au théâtre. Il gardait l'interprétation de la pièce, les interprètes connaissaient donc exactement leur texte, connaissaient la mise en scène qui ne changeait pour ainsi dire pas et, avec deux ou trois caméras, cela compliquait un petit peu plus évidemment l'éclairage, mais on gagnait beaucoup de temps et, surtout, cela permettait aux comédiens de théâtre de jouer une longue scène d'affilée, ce qui, pour eux, est un gros avantage : ils retrouvent leur rythme, leur jeu du théâtre.

Cahiers Est-ce que Sacha Guitry assistait au montage ?

Lamy Non. Je ne me rappelle pas l'avoir vu dans une salle de montage. Mais il venait à de fréquentes projections et il faisait ses remarques en projection. Il ne perdait pas de temps à venir au montage sur une Moritone, une petite chose qui ne lui aurait pas donné l'impression de l'image réelle. Il avait besoin d'une grande image et d'être bien installé, et puis il n'aurait pas vu des plans séparés, ça ne l'aurait pas intéressé, il ne voulait juger qu'une scène entière. Il fallait donc que le montage fût déjà assez avancé.

Cahiers A la limite, on peut se demander pourquoi il n'avait pas une sorte de délégué sur le plateau à qui il aurait transmis ses ordres et qui aurait fait le film selon ses indications...

Lamy Non, parce qu'il tenait d'abord à avoir un contact personnel avec ses comédiens. Il aimait beaucoup les comédiens et s'attachait à leur donner confiance. Il leur donnait d'ailleurs des indications extrêmement précises.

Cahiers Guitry, qui feignait de ne pas s'intéresser à la technique, regardait-il dans l'œilleton de la caméra ?

Lamy Oui, toujours. Il s'assurait de la façon dont les comédiens étaient cadrés, parce qu'il avait un grand respect, une grande estime pour les comédiens qui jouaient avec lui et il tenait beaucoup à savoir comment ils étaient montrés pour telle ou telle réplique. Car, pour lui, il est évident que tout en aimant beaucoup le cinéma et les images, la chose capitale était le texte qu'il avait écrit.

Cahiers Quelles étaient ses réactions lorsqu'il assistait aux rushes...

Lamy Il parlait peu. Je me souviens toutefois d'une anecdote. Un jour, il vit les rushes d'une bataille de *Napoléon*. Il y avait un plan qui était très beau, si j'ai bonne mémoire, c'était une charge à la baïonnette des grenadiers. Comme la scène avait été tournée naturellement avec plusieurs caméras, dans un panoramique, la caméra qui avait pris ce plan découvrait en bordure de champ une autre caméra, et personne n'en avait fait la remarque. Un beau jour, quelqu'un, à une projection, a cependant dit : « Mais c'est très ennuyeux, dans ce plan on aperçoit un peu une caméra ! » Guitry l'avait interrompu en disant : « Mais mon cher ami, le public pensera bien que nous avons utilisé des caméras pour tourner le film. » Et l'incident fut clos.

michel simon

Michel Simon n'est pas seulement le grand acteur que l'on sait ; il eut le privilège d'être l'acteur préféré de Sacha Guitry, qui l'admirait et qui écrivit pour lui *La Poison*, *La Vie d'un honnête homme* et *Les Trois font la paire*...

Cahiers Quand avez-vous eu l'occasion de rencontrer Sacha Guitry pour la première fois ?

Michel Simon Il y a bien longtemps. Il m'avait demandé pour jouer une pièce. En ce temps, je tournais beaucoup de films, et, pour moi, m'embarquer dans cette aventure était catastrophique. J'avais besoin de tout mon temps. Mais refuser une pièce de Sacha était difficile aussi. Ce qui s'est passé fut vraiment merveilleux ! J'étais convié à 3 heures chez lui, et je l'ai quitté à 8 heures du soir. Il avait fait son numéro de charme. Parce que Sacha était avant tout un séducteur, non seulement un séducteur des foules, mais il régnait sur tous ses amis. Il m'avait fait tous ses numéros d'imitation d'acteurs, c'était désopilant et je riais aux larmes. Et, le soir, il a compris que je ne jouerais pas sa pièce. Là-dessus, Pauline Carton arrive, très souriante avec moi ! Elle dit : c'est fait, vous avez signé ? Je dis : non. Guitry a été très grossier avec moi, il m'a insulté, il m'a jeté le contrat à la tête, j'ai repris ma pièce, c'était affreux ! Nous nous sommes brouillés à mort. Et puis, on s'est embrassés et on est devenus de grands amis. Je n'ai pas rencontré, de ma vie, d'acteur plus modeste que Sacha Guitry. C'était la modestie même. Il avait le trac, il n'affirmait jamais rien, il doutait de tout, et on en a fait un super cabotin. C'est là l'infamie de notre époque, qui jalouse, qui diminue tout ce qui est grand. Oui, c'était un être délicieux, c'était un prince. Après cela, nous nous sommes revus, nous avons tourné trois films. *La Poison* fut un énorme succès artistique, et commercial. On avait prévu pour ce film trois semaines de travail, prolongeables s'il le fallait, ce qui est peu pour un film, tout de même. Au bout de dix jours, c'était terminé. On ne savait plus à quoi occuper le temps. Alors Sacha a écrit, a improvisé ce prologue charmant, où il présente les acteurs au public. Ce fut pour moi les dix plus beaux jours de ma vie au studio, c'était extraordinaire ! Sacha accueillait tout le monde avec des propos qui étaient soigneusement étudiés pour faire plaisir, parce que son ambition était de faire plaisir; il était la bonté même, la générosité même, je ne l'ai jamais entendu tenir un propos dur sur un acteur, même un acteur exécrable, il était incapable d'une méchanceté. J'aimais Sacha tendrement.

Cahiers On dit que, pour *La Poison*, vous avez préféré ne pas faire trop de prises...

Simon Oui. Ça a été extraordinaire pour moi, parce que nous nous sommes vus avant, évidemment, pour la lecture du scénario. Sacha avait interprété tous les rôles, y compris les rôles de femme, d'une façon éblouissante. Il me dit alors : comment aimez-vous travailler ? Je lui dis : « Il y a une chose que j'abomine, c'est de recommencer, sous prétexte de technique, trois fois une scène, quelquefois, dix, onze, vingt fois. » Il y a un metteur en scène qui est célèbre et qui a fait recommencer soixante-trois fois une scène ! Je ne veux pas le nommer, son nom reste attaché à cet exploit. J'ai dit à Sacha : « Pour moi, la première fois est la bonne, la seconde fois je me répète et c'est mauvais, et la troisième fois c'est exécrable ! » Il a décrété immédiatement : on ne tournera qu'une fois ! Il a réuni tout le personnel avant le commencement du film, il a dit : « Messieurs, vous êtes prévenus, nous tournerons, pour faire plaisir à Michel Simon, une seule fois les scènes. Sous aucun prétexte, sauf si c'est lui qui le demande, on ne tournera une seconde fois, vous êtes prévenus, si c'est mauvais au son, Monsieur l'Ingénieur du son en prend la responsabilité, si c'est mauvais à l'image ce sera le caméraman qui sera responsable ! » On n'a tourné les scènes qu'une seule fois, c'est un film qui a fait une carrière incroyable étant donné qu'il a été tourné en onze jours. Mais de cela, inutile de le dire, les techniciens n'ont tiré aucune conclusion.

Cahiers *La Vie d'un honnête homme* est un film beaucoup plus amer.

Simon Oui, Sacha Guitry était un auteur dramatique extraordinaire. A vrai dire, il a écrit dans son jeune âge une pièce qui m'avait bouleversé, il y a très longtemps de cela. Il se refusait à être amer, mais il n'était pas dupe, il n'était pas dupe ! Il voulait faire rire, il voulait voir les gens heureux et, volontairement, il s'était cantonné dans le comique, mais il était très désenchanté. La première pièce qu'il a écrite, « Nono », est une pièce très désenchantée, et il avait 16 ans !

Cahiers Vous aviez un double rôle dans *La Vie d'un honnête homme* : cela vous posait des problèmes ?

Simon Aucun. C'est Sacha qui me donnait la réplique, qui m'imitait un peu, c'était extraordinaire, je m'amusais avec lui, c'était un jeu, n'est-ce pas ! le film était un jeu, alors que la plupart du temps c'est une besogne, c'est un labeur.

Cahiers Il y a une chose assez extraordinaire (peut-être votre modestie va-t-elle en souffrir) : quand Sacha vous a fait jouer, lui-même ne jouait pas.

Simon Il ne jouait pas, non. Il était d'une modestie extraordinaire. Un jour, je lui fis des compliments pour ce qu'il jouait et il me dit : non, venant de vous, je ne l'accepte pas. Enfin, il était modeste, on a fait le portrait d'un homme vaniteux, c'était tout sauf ça ! Du reste, les œuvres d'art dont il s'entourait étaient des hommages qu'il rendait sans cesse, tous les jours, du matin au soir, aux peintres qu'il admirait. De même tous les artistes qu'il adorait, les auteurs aussi : les mots qu'il rapportait de Tristan Bernard, d'Alphonse Allais, de Jules Renard. Ce n'est pas un auteur jaloux qui peut faire cela !

Il a consacré sa vie au public. Pendant 40 ans il a collectionné les plus grands succès de théâtre parisien, parce que Paris c'était Sacha Guitry. Paris sans Sacha Guitry ça n'a plus aucun sens, c'était l'âme de Paris, la légèreté, la facilité, la joie de vivre... et 40 ans... il n'y aura pas de statue de Sacha n'est-ce pas ! Un homme qui a fait rire pendant 40 ans n'a pas droit à la reconnaissance du pays, mais ceux qui font pleurer, qui ont déchiré le pays ont des statues dans tous les coins, c'est ça ! (*Propos recueillis au magnétophone par Jacques Bontemps, Claude De Givray, André S. Labarthe et André Téchiné.*)



« LES TROIS FONT LA PAIRE » : PAULINE CARTON ET MICHEL SIMON.



« DESIRE » : SACHA GUITRY.

Une gravité enjouée

par Jacques Bontemps

« Le peu que je sais, c'est à mon ignorance que je le dois. »

Il ne m'échappe pas que le fait de consacrer à Sacha Guitry et Marcel Pagnol ce numéro spécial prendra aux yeux de beaucoup l'aspect d'une provocation, à tout le moins d'un paradoxe. Si, avec le second, c'est l'un des plus grands auteurs du cinéma français qui est stupidement méconnu de tous, le cas du premier est plus complexe. Objet d'une admiration fort ancienne aux *Cahiers*, plus récente, mais plus frénétique aussi, dans les cercles cinéphiliques, Guitry reste par ailleurs (et souvent là où réside, voisine de la pondération, la plus grande lucidité) plus encore que refusé : parfaitement méconnu. Méconnaissance due en grande partie à une œuvre littéraire elle-même et, convenons-en, beaucoup plus légitimement, mise au rebut sous la double étiquette d'« esprit parisien » et de « théâtre de boulevard ». (Encore conviendrait-il de s'interroger sur le bien-fondé du ton péjoratif qui accompagne volontiers l'emploi de ces expressions. Mais tel n'est pas notre propos.) On accuse donc le cinéaste de participer d'un esprit et d'un genre théâtraux globalement méprisés. Il en participe justement beaucoup trop pour ne pas se retrouver par-là même tout à fait ailleurs.

Sacha Guitry devint en effet cinéaste au moment précis où ses confrères — hormis, bien sûr, les plus grands — ne se souciaient que de « spécificité cinématographique ». Ils avaient de ce fait recours à toutes sortes de « procédés cinématographiques » qu'ils voulaient adéquats au nouveau moyen d'expression et ne parvenaient en fait — nous le voyons bien aujourd'hui ou plutôt : nous ne pouvons plus le voir ! — qu'à transposer au cinéma les poncifs théâtraux les plus éculés. Ce n'était certes pas le Boulevard, c'était bien pire encore, c'en était l'équivalent cinématographique. Mais du cinéma, Guitry, lui, n'avait cure. Sans doute est-ce pourquoi il en faisait si bien. Complètement à contre-courant en se contentant naïvement de filmer ses pièces, il s'est trouvé être ainsi un novateur et l'est resté. Alors que d'autres s'escrimaient à épuiser toutes les possibilités d'une invention nouvelle et méconnaissaient en fait sa vocation profonde, certains, parmi lesquels Guitry et Pagnol, se désintéressaient de son fonctionnement, se situaient délibérément en deçà du cinématographe pour y retomber à pieds joints au détour d'un chemin secret.

« Claude Monet semble avoir découpé ses tableaux dans des toiles d'au moins trente mètres carrés. Il a beau leur mettre des cadres, on sent bien que le ciel ne s'arrête pas là. »

Extrêmement cinématographique par bien des points sur lesquels nous reviendrons, l'œuvre théâtrale de Guitry avait tout à gagner à être filmée (ce qui n'est, soit dit en passant, pas exact chez les très grands dramaturges). Aux dimensions étroites du théâtre se sont substituées celles infinies du cinéma, tandis que le cadre mouvant de l'écran remplaçait celui rigide de la scène. En délimitant un fragment spatial, le cadre cinématographique n'a de cesse de suggérer la présence sensible de l'environnement. Une œuvre fondée sur le sous-entendu (risquons même : le « sous-vu ») ne pouvait que tirer profit de cette aptitude. Ce n'est pas dire pour autant que Guitry s'exprimait à merveille au moyen d'un cadrage comme le feront par exemple Bresson ou Hitchcock. Il le faisait comme toutes choses avec tact mais sans grande nécessité. Le sentiment d'arbitraire que l'on s'est accordé à ressentir au spectacle de ses « mises en scène » était sans doute justifié. Mais c'est précisément parce que le cadre est arbitraire comme chez Renoir et Pagnol que les personnages et les situations sont fortes ou, à vrai dire : *vice-versa*. Une troupe d'acteurs incomparables (de ceux qui donnent encore un intérêt à bien des films par ailleurs très faibles de l'époque) en tête desquels Guitry lui-même, une construction et un texte solides et ingénieux à quoi l'on ajoutera l'élargissement du débat propre au cinéma font que le découpage est de peu d'importance. La marque d'un auteur ne tient pas au lieu de son intervention mais à l'existence de celle-ci, quel que soit le niveau auquel elle se situe.

« Comme elle serait instructive et passionnante à consulter la liste de tous les sujets que n'ont pas abordé les hommes de génie. »

Il est évidemment difficile de dresser une telle liste. On pense au docteur de *La Vie d'un honnête homme* : « Mais, madame, comment voulez-vous que *l'absence* d'une cicatrice vous soit signalée ? » On peut en revanche faire assez rapidement le bilan des sujets traités par Guitry. Il est fréquent de voir les créateurs refaire toute leur vie la même œuvre. Il l'est moins de les voir aborder un nombre de sujets aussi restreint que lui. Mais son ambition est infiniment plus grande qu'il peut y paraître. Son théâtre filmé n'exploite inlassablement qu'une situation immuable mettant aux prises un homme (du monde, dénué de tout souci financier et le plus souvent comédien) et des femmes (comédiennes en tant que telles et parfois de profession). Mais, s'il tire d'abord avec beaucoup de finesse tout le profit que l'on peut tirer de la situation triangulaire traditionnelle, il se plaît à y trouver également une confrontation de plusieurs jeux, de plusieurs mensonges dont naîtront quelques vérités plus profondes que celles issues de la comédie de boulevard.

« Le fin du fin, c'est paraître amoureux d'une actrice qu'on aime — et c'est manger d'un vrai poulet en faisant croire qu'il est en carton. »

Le personnage d'une dimension fabuleuse qu'est Sacha représente à lui seul *l'acteur* ou si l'on préfère *l'homme* en tant que *joueur*. Il est en ce sens toujours déjà mis en scène. Ensuite, il se confie le rôle d'un acteur qui, au sein de la pièce, imprime aux êtres et aux choses sa marque, tel un metteur en scène (c'est bien sûr *Toâ*, *Le Comédien* mais aussi bien, indirectement, *Le Roman d'un tricheur* — où le processus est démonté : Guitry revêt une multitude de déguisements et passe pour un tricheur mais ne triche impunément que sous son « vrai » visage — *Faisons un rêve*, *La Malibran*, *Remontons les Champs-Elysées*, etc.). Il est enfin metteur en scène de son film et l'on comprendra que celui-ci puisse aisément se permettre de ne faire qu'accueillir ce qui est l'œuvre de ceux-là. Ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas de renchérir parfois fort opportunément. Il n'est pas d'autres exemples d'une telle coexistence bénéfique de plusieurs degrés. De ce point de vue, un film va jusqu'au didactisme : *Toâ*. Il est donc permis de lui en préférer d'autres où cette structure qui n'a rien d'admirable en soi n'est pas démontée sous nos yeux par un auteur qui s'y emploie souvent (les exemples ici ne manqueraient pas, depuis l'Américain de *Quadrille* interprété par un Français qui s'efforce de prendre un très mauvais ac-

cent, jusqu'au « vrai Turc » de *Remontons les Champs-Elysées* sur la tête duquel on allait taper). Bien plus nuancée est dans le très beau *Faisons un rêve* la scène où Guitry attend Jacqueline Delubac et s'impatiente. Il prépare sa garçonnière et finalement parfume des fleurs qui s'y trouvent (ce qu'il faisait au théâtre), comme si elles étaient artificielles et qu'il y avait lieu de parfaire son décor avant l'entrée des acteurs, avant qu'arrive Jacqueline Delubac et que commence la pièce, la vie. Il s'agit donc de donner au réel une coloration tellement fausse que cette fausseté finit par se changer en son contraire. Ainsi, plus tard, Guitry propose à Jacqueline Delubac de se recoucher pour éprouver le bonheur de se réveiller de nouveau comme s'il n'était pas satisfait du premier réveil dont nous avons été témoins. Il fait rejouer la vie. La scène n'était pas bonne, il faut la revivre. Sans cesse, nous assistons au passage de la vie au théâtre, d'une vérité fallacieuse à une autre, d'un jeu à un autre. Une telle démarche pouvait bien être déjà celle des pièces, elle prend une tout autre saveur grâce au cinéma qui la multiplie en quelque sorte par elle-même. Au total, les masques deviennent de plus en plus masques, entendons : cachent de plus en plus, apparaissent ainsi délibérément pour ce qu'ils sont et suggèrent du même coup la vérité qu'ils cèlent. Le niveau que l'on peut désigner hâtivement comme celui du mot d'esprit scintille plus encore au cinéma que sur scène, mais il en laisse deviner un autre plus précieux qu'il dérobe à la vue par son éclat même. Parade étincelante où de petites vérités sont distribuées sur un mode enjoué pour en cacher (désigner) d'autres qui le sont moins.

« La vie quotidienne est un peu comme un bal masqué. Nos sentiments et nos travers sont là, fardés et travestis. »

La mission de l'artiste : dire l'existence de ce bal masqué, s'efforcer aussi d'ôter furtivement les masques. Si le théâtre peut se montrer digne d'une telle mission, le cinéma, lui, semble avoir été inventé pour la remplir. Nous sommes donc avec Guitry en plein réalisme, c'est-à-dire au sein d'une vaste métaphore. Plus qu'à tout autre art revient au cinéma la dimension du *comme*. Cela, de manière tout à fait exemplaire avec Guitry, dans la mesure où le second terme de la comparaison est moins la réalité qu'une lecture déjà de cette réalité, un point de vue sur elle. On objectera que c'est inévitable. Il est vrai, mais dans une certaine mesure seulement. On conviendra qu'elle est ici dépassée. Ce sera comme dans la vie, donc *comme* une mascarade. Mais si le masque est notre invisible attribut quotidien, le cinéma, lui, le donnera à voir comme tel. C'est ainsi que le jeu « théâtral » de Guitry, celui qu'il imposait à ses comédiens, monnaie presque courante sur scène, semble à l'écran parfaitement déplacé mais se trouve être amplement justifié par le propos tenu. C'est ainsi que le cinéaste peut-être le plus fameux pour son égocentrisme, celui qui se sera effectivement exhibé le plus, d'un bout à l'autre de son œuvre, est aussi, parmi les grands, celui qui aura paradoxalement parlé le moins de lui, le personnage qu'il *se voulait* étant, au même titre que ceux qu'il confiait à d'autres, une pure création de l'esprit parfaitement désincarnée qui n'a, pour reprendre une belle expression de Rohmer, que « les grâces sévères de l'archétype ». Désiré n'est pas un valet de chambre, il est pour cela *un peu trop* stylé, *un peu trop* obséquieux, *un peu trop* insolent, etc. Il est *le* valet de chambre (au sens où Sartre choisit *le* garçon de café, celui imaginaire qui les résume tous car en lui transparaît l'essence, pour procéder à l'analyse de la « mauvaise foi », trait essentiel de l'homme, thème central chez Guitry), comme Fusier-Gir est *la* femme de chambre, *La Vie d'un honnête homme* et non (à quoi pensait donc la censure ?) *une* vie, etc. Ainsi Guitry n'est jamais le personnage qu'il incarne. C'est, dira-t-on, qu'il n'est jamais personne d'autre que Lui-même. Soit. Mais tenons compte du fait que ce *Lui* hypertrophié n'est qu'un masque encore dont le port est signe, signe peut-être d'un aspect de notre structure métaphysique.

Descartes : Ut comedi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt, sic ego in hoc mundi theatrum conscensurus in quo adhuc spectator existi, larvatus prodeo.

« Point de vue théâtral — qui transforme la vie sans la dénaturer et qui la rend toujours — et pour le moins — vivable. »

Reflet de la vie, le cinéma en est aussi la mise en lumière et, de ce fait, la transforme. Chez Guitry, il s'agira de prendre le parti d'en rire : « Ce qui ne tolère pas la plaisanterie supporte mal la réflexion. » La pensée prend ses distances et démasque dans l'éclat de rire l'adorable et cruelle imposture. La réalité est plus périlleuse et l'élan final de *Faisons un rêve* n'entraîne les protagonistes, le couple, que vers un bonheur de *rêve*, un bonheur de deux jours. La fantaisie des fictions, le scintillement des mots d'esprit prennent un accent douloureux : ils sont l'indice d'un malaise fondamental. Une coupure irréparable sépare les sujets. Nous sommes les conciliateurs désespérés d'une mésentente essentielle. Deux *je* tendent à l'accord d'une « co-naissance » : deux *jeux*. Cet accord improbable ne peut être que mimé en renchérissant sur la falsification première des apparences. Ce sont d'innombrables scènes dans la tonalité de celle du *Roman d'un tricheur* où Guitry «couche enfin avec sa femme », qui lui fait le récit de son propre mariage d'une manière tout à fait inexacte qui le ravit, car « l'un des mensonges les plus fructueux, les plus intéressants qui soient, et l'un des plus faciles en outre, est celui qui consiste à faire croire à quelqu'un qui vous ment qu'on le croit. »

« Nous avons beau dire : « Mon temps... je perds mon temps... je prends mon temps... » — ce possessif est désiroire : c'est toujours lui qui nous possède. »

L'on assiste dans *Remontons les Champs-Elysées* à la lutte éperdue du roi contre son propre destin. Une voyante (Jacqueline Delubac) a prédit au marquis de Chauvelin qu'il mourrait six mois avant le roi, et celui-ci : « Votre existence m'est précieuse, puisque désormais la mienne en dépend. » Dans le même film, Ludovic retrouve à cinquante-quatre ans la fille de son amour de jeunesse. Il redevient amoureux. Exemples de cet effort perpétuel pour arrêter le cours du temps que l'on retrouve toujours chez Guitry comme un refrain. « On ne peut rien faire dans la vie », dit un personnage, « ce n'est pas tout à fait exact, on ne peut rien *refaire* », lui est-il rétorqué (dans *La Vie à deux* qui, par ailleurs, le prouve assez !). Le principe narratif lui-même des films de Guitry est comme le rêve d'un démenti qui serait infligé à cet amer constat. C'est cette voix qui *raconte*, qui parle d'on ne sait où, de ce site privilégié où résident de mystérieux pouvoirs usurpés qui identifient l'auteur au Calchas racinien : « Il sait tout ce qui fut et tout ce qui doit être ». C'est aussi l'audace de faire dire à Rousseau : « Promeneur solitaire, je fais souvent des rêves, d'ailleurs je compte écrire un jour « Les Rêveries d'un promeneur solitaire ». Il y a là une ambition démesurée, plus dissimulée, mais tout aussi sensible, dans les nombreuses scènes fort longues de dialogues à deux personnages (parfois plus), où l'on s'efforce de prendre le temps lui-même de vitesse. La parole alors précède l'acte, le provoque ou le plus souvent en tient lieu. Monologues et dialogues se font joutes verbales et, au-delà de soi-même ou du partenaire, il faudrait vaincre l'espace qui toujours nous contraint, le temps qui toujours nous possède. Le déferlement des mots, cette ivresse verbale (comme on peut parler d'ivresse visuelle chez Sternberg) apparente Guitry aux baroques et se présente comme la culmination du désir fou d'éclaircir l'obscurité nécessairement régnante et de transgresser nos propres limites. Désir fou, car c'est d'ambiguïté qu'il s'agit, de finitude aussi, d'un malaise par conséquent irrémédiable. L'œuvre prend alors l'allure d'un chant du cygne perpétuel de l'homme à qui sont impartis des outils, d'or peut-être, mais d'usage limité en tant qu'outils (la pensée qui est identiquement parole) et qui ne resplendissent jamais autant que dans la tentative vouée à l'échec d'élargir leur champ d'action. Guitry brille mais n'en souligne que mieux la précarité d'un tel lustre.

S'il est beau, ce n'est pas par son brillant, en tant qu'être d'exception, comme on s'est trop plu à le croire — il n'est alors que délicieux, c'est-à-dire oublié sitôt que savouré — c'est par une situation qui fait de lui l'éternel menacé, notre semblable. Fasciné par tout ce en quoi il *se risque* — ce n'est pas pour rien que le langage parle de « joutes verbales » — il nous donne de cette attitude essentielle la plus haute image. De là vient l'aspect si particulier de ses films qui évoquent la danse, la tauromachie, etc. Au-delà de la valse de *Remontons les Champs-Elysées*



«Le Roman d'un tricheur»: Rosine Deréan et Sacha Guitry.



«Remontons les Champs-Elysées» Sacha Guitry et Mila Parély.

et de la danse finale de *Faisons un rêve*, c'est l'œuvre entière qui prend cette allure avec ses allusions (ses frôlements), ses retournements (ses déplacements), ses sous-entendus (ses effacements), etc. Des personnages falots, riants et (car) rêvés n'ont d'autres existences que celle des feux d'artifices ne quittant notre domaine que pour l'illuminer fugitivement puis y retomber : éteints. Ces animaux sont aussi beaux que la forêt où ils gambadent : chasse gardée. Un guet menaçant s'y fait sentir. Et Guitry nous a laissé des morts cinématographiques qui sont parmi les plus belles.

« On n'est traduit en toutes langues que si l'on est de son pays, absolument. »

Les pièces filmées de Guitry le rattachent à une tradition littéraire. Je songe non seulement au théâtre, mais encore aux moralistes et aux « philosophes » du XVIIIe siècle. Au cinéma elles lui assurent sans doute une place tout à fait à part. Cependant, le fait que la littérature du XVIIIe conduise aussi bien à Guitry qu'à *La Règle du jeu* nous invite à nous interroger sur cette parenté. Arrêtons-nous quelques instants à l'acteur Jean Renoir tel qu'il apparaît dans son film. Comment ne pas être frappé par la ressemblance de son jeu avec celui de Guitry ? Ici et là : même mépris des conventions en vigueur qui peut faire dire qu'ils jouent faux, même présence presque gênante d'un *personnage*, d'une force, d'une vérité si criantes qu'elles interdisent une adhésion véritable et ménagent au sein du récit la faille où peut s'introduire la dimension critique. Cela est également vrai de tous les grands acteurs chez Renoir, Vigo, Pagnol, Guitry... et la commune présence en leur œuvre de Raimu et Michel Simon par exemple, le fait assez comprendre. Cette quasi-autonomie de ce qui est montré et sa prééminence certaine sur la manière de le montrer, nous en trouvons maints exemples chez Guitry. Ainsi lorsque dans *Faisons un rêve*, Jacqueline Delubac met au sortir du lit la robe de chambre et les pantoufles trop grandes de son amant, et fait face, très en colère, à un Guitry calme et admiratif, nous nous retrouvons (à ceci près qu'ici est introduite au sein de l'œuvre, par le biais de Guitry acteur, la position du spectateur) du côté de Renoir, lorsqu'il rend sensible par exemple l'humidité de l'air dans *La Nuit du carrefour*, de Pagnol lorsque les cigales envahissent la salle de projection, bref de tout ce qui fait la grâce, le miracle du cinéma et qui échappe à l'analyse, précisément parce que c'est ce qu'il y a de plus beau. Cette proximité de Guitry et de Renoir ne devient néanmoins patente qu'avec *La Vie d'un honnête homme, La Poison, Les Trois font la paire* et *Assassins et voleurs*. Si ces films se différencient du reste de l'œuvre, c'est moins par le processus de création que par un ton sensiblement différent qui se rattache cette fois complètement à *la* tradition cinématographique française (qui en est donc exclu, sinon les solitaires Ophuls et Bresson ?). Guitry l'isolé, Guitry qui aura comme il le disait « passé son temps à confirmer la règle », se trouve être en fin de course le parent de Renoir. Lorsque Simon coince sa bonne dans le couloir pour lui prendre les seins à pleines mains (*La Vie d'un honnête homme*) ou qu'un gigolo propose à une rombière de faire l'amour en vitesse derrière la porte avant que le mari n'arrive (*Le Nouveau Testament*), c'est la même force, ce sont les mêmes accès soudains de vérité crue que dans *L'Atalante, Boudu, La Règle* ou *Eléna*. La trajectoire commune effectuée par Guitry et Renoir confirme cette impression. La courbe qui des premiers Renoir mène au *Carrosse*, à *Eléna*, au *Déjeuner* et à *Cordelier* ressemble fort à celle qui conduit Guitry aux *Trois font la paire* et à *Assassins et voleurs*. Leurs œuvres de vieillesse portent le sceau d'une même liberté délirante qu'analysait Rohmer dans « Jeunesse de Jean Renoir » (*Cahiers* no 102). La liberté ne manquait certes pas dans les œuvres de jeunesse, mais c'était celle, plus superficielle, qui consiste à « prendre quelques libertés ». Je songe à l'admirable flou sur le visage de Jacqueline Delubac lorsque Guitry retire ses lunettes (*Quadrille*), au plan fugitif de la bonne déshabillée comme dans *A propos de Nice* (*La Vie d'un honnête homme*) ou encore plus généralement à toute la construction du *Roman d'un tricheur* où Guitry pourrait dire comme Godard : « Si vous avez quelque chose à dire, il n'y a qu'un moyen : dites-le. » La liberté dépouillée des derniers films est d'un autre ordre. C'est une liberté conquise qui fait qu' « un croquis, ce n'est pas le début d'un chef-d'œuvre à venir, ce n'en est pas la fin — c'en est l'essentiel ». Ce sont d'admirables croquis que ces toutes dernières œuvres (annoncées chez Renoir par *La Règle du jeu*, chez Guitry par *Le Trésor de Cantenac*) et qui ont, comme le disait Narboni de *Cordelier*, « la vitesse de l'influx nerveux ».

« Sois de ton temps jeune homme — car on n'est de tous les temps, si l'on n'a d'abord été de son époque. »

Nostalgique de l'Ancien Régime (cf. tous les films en costumes et même finalement les films modernes puisqu'ils témoignent d'un malaise) ainsi que de la « Belle Epoque » (cf. *Mon père avait raison*, presque aussi émouvant qu'il est drôle), Guitry est de son temps dans la mesure justement où il éprouve le besoin de se réfugier dans la rêverie du passé. Il l'est d'autre part en s'adonnant à un art naissant pour lequel il était fait. Traditionaliste par son propos, de son temps en ce qu'il le critique et par son choix du cinéma, il se trouve être encore du nôtre par l'usage qu'il en a fait. Peut-être l'âge des pionniers du cinéma, l'âge du miracle quotidien, est-il moins celui du muet que celui de la découverte du parlant. Chaque vision nouvelle d'un film d'un contemporain de Guitry : Lubitsch — voisin de lui par bien des points — le fait apparaître lui aussi comme le véritable devancier de tout le cinéma américain postérieur, comme doué d'une audace nonchalante qui est le propre des artistes œuvrant dans un âge d'or. Et ce n'est pas un des moindres charmes de Guitry que de chercher à transposer l'époque idéale rêvée (L'Ancien Régime) ou vécue (la Belle Epoque) dans celle à nos yeux idéale — mais qu'il ne pouvait savoir telle — du cinéma.

« Je suis libre d'avoir une opinion — et c'est déjà très beau — mais je voudrais bien être libre aussi de n'en pas avoir. »

Les derniers films de Guitry (semblables en cela à d'autres dont nous les avons rapprochés) se distinguent des premiers en ce qu'ils décrivent un milieu social. Cette description se caractérise par le dépassement du « social » et du « psychologique », par l'atteinte de l'universel grâce à une exploration du particulier qui relève, comme nous l'avons vu, du croquis plutôt que de la peinture. Effectuée de manière résolument critique, c'est-à-dire grâce à l'instauration d'une non-participation (il est dès lors bienvenu que Guitry ne figure pas dans ces films), elle a le ton du cynisme si l'on veut mais plus simplement un ton neutre, froid, celui du constat, du rire jaune, de l'attitude « anidéologique » qui consisterait (cf. *La Poison*) à déceler les règles du jeu de la société. Il est donc bien évident que le mécanisme ainsi démonté est beaucoup plus général, plus essentiel, que celui auquel s'attaquerait la seule critique interne de l'univers bourgeois. C'est, de manière plus vaste, le mécanisme du social en lequel nous sommes tous imbriqués qui est démonté avec entrain (nous ne pouvons y échapper) ou pessimisme (pour la même raison et d'autant plus que certaines choses ont tout de même disparu. O nostalgie de l'Ancien Régime !). Et l'honnête homme « ayant touché le fond de la bassesse humaine, fort dégoûté de lui comme il l'était des autres, et jaloux de son frère, disparut à jamais, avec le sentiment très net qu'il s'évadait d'une prison dont l'imposture et la sottise avaient les clefs ».

En une époque de confusion extrême où l'on se voit sommé d'avoir *son* opinion (c'est-à-dire précisément celle de tout le monde) sur *tout*, Guitry incarne l'attitude de recul nécessaire à la compréhension profonde de « cette diversité parfois si monotone de la vie », attitude de risque et d'engagement au sens fort. Abolition de l'opinion au profit de l'hypothèse qui résiste, de l'épreuve. L'aventurier de petit format, le tricheur, rejoindrait alors l'aventurier de grande envergure du côté de chez Malraux en une tentative analogue de transformation du plus d'expérience possible en conscience : du jeune tricheur apprenant la vie au flic philosophe (magnifique *image* du passage du jeune homme convalescent, après la guerre justement, cédant la place à Guitry au fur et à mesure que pousse la barbe et que s'entassent les volumes de « La Comédie humaine »). Le vieillard qui retrouve la bienfaitrice (Marguerite Moreno) du petit groom qu'il fut, est riche de ce savoir qui fait dire à Valéry que « le meilleur des conseils ne vaut pas

la moindre imprudence », de ce savoir à la recherche duquel partent (il n'est jamais trop tard) l'honnête homme qui choisit la vie de Boudu ou le Père qui a raison de courir le guilledou.

La vue morale retrouve donc la constatation de l'artiste selon laquelle « ce que je fais, c'est à mon ignorance que je le dois ». L'imprudence nécessaire, le risque consisterait alors, pour le cinéaste comme pour l'homme, à défricher, à être à contretemps, à contre-courant. La défiance avant tout du « ce qu'il faut penser » et du « ce qui se fait », la liberté du ton louée plus haut, n'est autre que celle de l'homme : changement radical des perspectives, incongruité, inconvenant, déconcertant, etc. (Il faudrait reconsidérer, à partir de là, la vision de l'Histoire chez Guitry comme image d'Epinal et brusques courts-circuits présent-passé). Les caractéristiques de l'esprit de Guitry ne seraient-elles pas celles, quelque peu outrées, de l'esprit tout court, de l'intelligence qui assure le recul nécessaire à la saisie de l'essence de l'univers, pour le politique aussi bien que pour l'artiste ?

« L'intelligence, c'est comprendre avant d'affirmer, c'est dans une idée de chercher à aller plus loin, de chercher sa limite, son contraire (...). Je sais que cette morale intellectuelle ne plaît pas à tout le monde, surtout aujourd'hui où l'on aime les couleurs tranchées, et où chercher les nuances, entre le blanc et le noir, cela paraît un peu gris. Pourtant à mon avis ce sont les fanatiques, les dogmatiques qui sont ennuyeux. D'abord, on sait toujours d'avance ce qu'ils vont dire. Tandis qu'au contraire, je ne dirais pas les sceptiques, mais les gens qui aiment le paradoxe, sont amusants, et le paradoxe c'est, devant une idée évidente, chercher l'autre idée. Aujourd'hui, le mot de « compromis », qui est la plus belle, la plus courageuse, des opérations intellectuelles, « compromis » est devenu péjoratif, cela veut dire compromission (...). Ce n'est pas parce que je vieillis que je fais cette déclaration de prudence intellectuelle : quand j'avais vingt ans au contraire, j'étais plus ouvert aux autres, et c'est maintenant, quand on a la soixantaine, qu'on voudrait donner de temps en temps des vacances à l'intelligence, que l'humanisme vous pèse, qu'on a envie de faire des bêtises... » Qu'adressée à *Une femme mariée*, cette phrase soit de Roger Leenhardt — bienvenu en ce numéro auprès de deux hommes du verbe fleurant bon le terroir — dit assez que la solitude essentielle de l'artiste aussi bien que du politique, c'est-à-dire de l'homme en tant qu'il est digne de sa nature, ne s'oppose pas — bien au contraire — à ce que consonnent les œuvres de ces solitaires en une « amitié stellaire » qui est le lot des grands hommes, de *Ceux de chez nous*.

« *Un critique de profession s'est avisé de publier quatre cents pages sur Molière — mais en dépit de ses éloges, il ne parvient pas à le diminuer.* » (Sacha Guitry, « Toutes réflexions faites », L'Elan.)

Jacques BONTEMPS.





« LE DIABLE BOITEUX ».

Filmographie

par Jean Kress

Alexandre-Pierre-Georges, dit Sacha, Guitry est né à Saint-Pétersbourg le 21 février 1885 et mort à Paris le 24 juillet 1957. Fils du célèbre comédien Lucien Guitry il fut élevé dans le luxe et la fréquentation des artistes et des célébrités. Il fit un passage éclair dans une douzaine de lycées, collèges et pensions parmi lesquels l'Institution Sainte-Croix de Neuilly et le lycée Janson-de-Sailly mais n'alla toutefois jamais plus loin que la classe de sixième. Autodidacte donc, il débute comme acteur sous le pseudonyme de Lorcey et donne en 1905 « Nono » sa première pièce. C'est le début d'une carrière d'auteur dramatique, d'acteur, de journaliste, de conférencier, de romancier, de collectionneur, de caricaturiste et, bien sûr, de cinéaste sur le déroulement de laquelle on lira avec profit René Benjamin, Alex Madis mais avant tout Sacha lui-même.

1914-1915 CEUX DE CHEZ NOUS. 600 m. **Réal.** : Sacha Guitry. Réalisé en réponse au manifeste des intellectuels allemands. **Sortie :** Théâtre des Variétés, avec une causerie de Sacha Guitry, le 23 novembre 1915. **Interprétation** : Sarah Bernhardt à 72 ans ; Anatole France rangeant des livres, écrivant et faisant un pâté ; Edgar Degas fuyant, refusant de se laisser filmer ; Auguste Rodin dans son atelier faisant, à petits coups de marteau, sauter des éclats de marbre ; Saint-Saëns dirigeant un orchestre ; Auguste Renoir devant son chevalet et peignant ; Henri-Robert plaidant ; Edmond Rostand à sa table de travail, il griffone une cathédrale de Reims qui lui inspire un sonnet ; André Antoine dirigeant une répétition de « L'Avare » ; Claude Monet à Giverny, peignant près de son étang couvert de nymphéas ; Octave Mirbeau ; Lucien Guitry.

1918 UN ROMAN D'AMOUR... ET D'AVENTURES, 1 500 m. **Réal.** : René Hervil et Louis Mercanton. **Pr.** : Films Eclipse. **Distribution** : Société Générale Cinématographique Eclipse. **Interprétation** : Sacha Guitry (Jean et Jacques Sarrazin), Yvonne Printemps (Ketty), Madame Montbazon (tante Marie), Fred Wright (Jim).

Le manoir de Dantel. Y habitent Jean Sarrazin, directeur de la banque industrielle, la tante Marie et Ketty, sa nièce, dont Jean est le tuteur. Jean a un frère qui lui ressemble étrangement : Jacques Sarrazin, homme de lettres.

Jacques a promis des vers à Ketty. Mais il ne les lui apporte pas, très occupé qu'il est d'achever un roman. Ketty lui rappelle sa promesse. Il rend visite à son frère au manoir et lui dit qu'il a des dettes.

— « Tu ne feras jamais rien dans ce métier d'art qui ne nourrit pas son homme, déclare Jean, j'ai une place à la banque. Prends-la. » Jean essaie de forcer la décision de Jacques et lui remet même fraternellement une avance sur ses appointements.

Mais Jacques s'est épris de Ketty. Il l'épouserait volontiers si Ketty partageait ses sentiments, et si l'argent n'était pas un obstacle à cette union. Quand il confie à Ketty ses intentions de se faire banquier, Ketty l'encourage. Jacques accepte donc.

Dans le même temps, Jean voit aussi Ketty d'un œil attendri et saisit l'occasion qui s'offre à lui de parler. Surprise de la jeune fille qui vient consulter son ami Jacques, curieuse de ce qu'il lui dira. Et Jacques, se sacrifiant pour la voir heureuse, n'hésite pas à lui conseiller d'épouser Jean.

A la banque, Jacques ne parvient pas à s'intéresser à tant de chiffres et il ne tarde point, au désespoir de Jean, à regagner son atelier et à reprendre les pages de son roman. Cependant, lorsque Jean lui apprend son mariage avec Ketty, il éprouve un chagrin tel qu'un soir il rédige une lettre au commissaire de police et décide de se suicider.

A cette même heure un cambrioleur, Jim, a choisi l'atelier de Jacques pour une petite opération. Les deux hommes face à face, Jacques qui manque de courage dans l'exécution dit à Jim :

— « Vous arrivez bien. N'ayant pas la force de m'exécuter, je vous charge de ma mort ; ce sera quand vous voudrez... Ma lettre au commissaire vous garantit l'impunité. Ce chèque de 5 000 francs que je porterai toujours sur moi sera votre prime. »

Et Jim accepte le pari.

Le lendemain une lettre de l'éditeur rendait l'espoir à Jacques, qui se remettait au travail dans une petite maison isolée, ayant tout à fait oublié sa mauvaise soirée.

Ketty s'inquiète de cette absence. Elle voudrait bien revoir Jacques. Mais Jacques est fort absorbé, il doit terminer son roman, et le livrer à son éditeur. Et c'est seulement lorsqu'il a touché la jolie somme qu'il revient chez lui.

Jim a gardé mémoire du pacte. Pendant ces semaines de retraite de Jacques, il n'a cessé d'attendre sa victime et de poursuivre Jean de ses assiduités, le prenant pour Jacques. Un jour, Jim a réclamé à Jean, dans une rue désertee, les 5 000 francs : sa prime, et Jean d'un revers de poing l'a étendu à terre. Il promet de se venger. Mais Jacques en revoyant Ketty n'a pu s'empêcher de la questionner : Etes-vous heureuse ? Et Ketty lui répond : « Oui » par amour-propre.

Jean, étant seul, un soir fait sa cour à Ketty et lui donne un baiser sur les lèvres. Brusquement Ketty comprend qu'elle ne se fera jamais à l'idée d'être à Jean. Elle court chez Jacques, tandis que Jean reçoit la visite inopinée de Jim qui le surprend, lui applique un masque chloroformé sur le visage et le tient dans sa dépendance.

— « Ton heure est venue, lui dit Jim. » Et il le fouille.

Heureusement les amoureux arrivent à la rescousse. Jim s'étonne. L'erreur s'explique. Jacques arrache le revolver dont l'apache allait se servir et constate qu'il est vide.

Les deux frères éclaircissent la situation. Jacques épouse Ketty, Jean s'en console en voyant leur bonheur.

Des jours passent ; le livre de Jacques est en vente. Jim qui rode dans Paris le voit à une devanture.

— « Un Roman d'amour »... ! Joli titre ! » dit-il. « C'est égal, l'auteur aurait pu me l'envoyer avec une dédicace ! »

1924 THE LOVER OF CAMILLE (DEBUREAU). 7 bobines. **Réal.** : Harry Beaumont. **Pr.** : Warner Bros. **Scén.** : Granville Barker, d'après la pièce de Sacha Guitry « Debureau ». **Ph.** : David Abel. **Distribution** : Warner Bros. **Interprétation** : Monte Blue (Jean-Gaspard Debureau), Marie Prevost (Marie Duplessis), Willar Louis (Robillard), Terrence « Pat » Moore (Charles Debureau à 10 ans), Pierre Gendron (Charles Debureau à 17 ans), Rose Dione (Madame Debureau), Rosa Rosanova (Madame Rabouir), Tribly Clark (Madame Rabard), Brandon Hurst (Bertrand), Winifred Bryson (la dame inconnue), Rosita Marstini.

1930 SLEEPING PARTNERS. **Réal.** : Seymour Hicks. **Pr.** : British Intl. Pictures. **Scén.** : d'après la pièce de Sacha Guitry : « Faisons un rêve ». **Ph.** : H. Whedon. **Montage** : E. Jonsenn. **Interprétation** : Seymour Hicks, Edna Best, Lyn Harding, Herbert Waring, Marguerite Allen, David Paget.

1931 LE BLANC ET LE NOIR. **Réal.** : Robert Florey. **Pr.** : Pierre Braunberger-Roger Richebé. **Scén.** : d'après la pièce de Sacha Guitry. **Direction artistique** : Marc Allégret. **Ph.** : Roger Hubert. **Distribution** : P. Braunberger-R. Richebé. **Interprétation** : Raimu (Marcel Desnoyers), Suzanne Dantes (Marguerite Desnoyers), Alerme (Georges Samoy), Irène Wells (Peggy, sa femme), Baron fils (Massicaut), Charlotte Clasis (Madame Massicaut), Monette Day (Joséphine), Charles Lamy (le docteur), Pauley (Timiniou), Kerly (Arthur), Pauline Carton (Mary), Fernandel (le groom), et les Jackson Girls dans leur numéro.



« Le Comédien » : Lana Marconi et Sacha Guitry

1935 LES DEUX COUVERTS. **Réal.** : Léonce Perret. **Pr.** : Joseph de Maistre-Théâtre Filmé. **Scén.** : d'après la pièce de Sacha Guitry. **Sortie** : La Comédie Française, le 22 février 1935. **Interprétation** : Gabrielle Robinne (Madame Blandin), Léon Bernard (Pelletier), Le Marchand (Jacques), Scipion (Jacques Pelletier fils).

1935 PASTEUR. 1 h 15'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Maurice Lehmann et Fernand Rivers. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Jean Bachelet. **Mus.** : Louis Beydts. **Décors** : Robert Gys. **Péruquier** : Pontet. **Tournage ext.** : Dôle, maison natale de Pasteur et Grand Amphithéâtre de la Sorbonne. **Distribution** : Distributeurs Français. **Présentation** : paquebot « Normandie », voyage inaugural. **Sortie** : septembre 1935. **Interprétation** : Sacha Guitry (Pasteur), Jean Périer (le médecin), Jose Squinquel (le disciple), François Rodon (le petit Joseph Meister), Bonvallet (Sadi Carnot), Gaston Dubosc, Louis Gauthier, André Marnay, Maurice Schutz, Maurel.

1935 BONNE CHANCE. Réal. : Sacha Guitry, supervisé par Fernand Rivers. **Pr.** : Maurice Lehmann et Fernand Rivers. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Jean Bachelet. **Mus.** : Vincent Scotto. **Décors** : Robert Gys. **Distribution** : Distributeurs Associés. **Interprétation,** hommes : Sacha Guitry (Claude), Montel (le monsieur qui passe), Numes fils (Prosper), Paul Dulac (le père de Marie), Rivers cadet (le greffier), Robert Darthez (Gaston Lepeltier), Robert Seller (le maître d'hôtel), Baldy (l'employé de banque), Vonelly (le marchand de tableaux), Antoine (le coiffeur Antoine) ; femmes : Jacqueline Delubac (Marie), Pauline Carton (la mère de Marie), Andrée Guise (Henriette Lepeltier), Madeleine Suffel (la gantière), Lucienne Givry (la jeune élégante), Renée Densy.

1936 LE NOUVEAU TESTAMENT. 85'. **Réal.** : Sacha Guitry et Alexandre Ryder. **Pr.** : Serge Sandberg, Cinéas. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Jean Bachelet. **Décors** : Maurice Dufrène. **Son** : Duverger. **Distribution** : Films sonores. **Sortie** : 15 février. **Tournage** : janvier, 6 jours. **Interprétation** : Sacha Guitry (Jean Marcelin), Jacqueline Delubac (Juliette Lecourtois), Betty Daussmond (Lucie Marcelin, femme de Jean), Charles Deschamps (Adrien Worms), Marguerite Templey (Marguerite Worms), Christian Gérard (Fernand, leur fils), Louis Kerly (le domestique), Pauline Carton (Mademoiselle Morot).

1936 LE ROMAN D'UN TRICHEUR. 2 500 m. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Serge Sandberg, Cinéas. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après son roman. **Ph.** : Marcel Lucien. **Mus.** : Adolphe Borchard, orchestre des concerts Pasdeloup dirigé par Georges Derveaux, avec le concours des Ondes Martenot. **Son** : Duvergé. **Distribution** : Régina. **Interprétation** : Sacha Guitry (le récitant et le tricheur), Jacqueline Delubac (la femme), Pauline Carton (la tante), Marguerite Moreno (la comtesse, une joueuse), Rosine Deréan (la voleuse), Gaston Dupray (le garçon de café), Elmire Vaultier, Pierre Labry, Fréhel, Henri Pfeifer, Serge Grave, Roger Duchesne.

1936 MON PERE AVAIT RAISON. Réal. : Sacha Guitry. **Pr.** : Serge Sandberg, Cinéas. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Georges Benoit. **Mus.** : Adolphe Borchard. **Son** : Leblond. **Décors** : meubles et tableaux appartenant à Sacha Guitry. **Distribution** : Tobis. **Interprétation** : Sacha Guitry (Charles Bellanger), Jacqueline Delubac (Loulou), Gaston Dubosc (Adolphe Bellanger, son père), Paul Bernard (Maurice Bellanger, fils de Charles), Serge Grave (Maurice enfant), Betty Daussmond (Germaine, femme de Charles), Robert Seller (Emile Perducau), Pauline Carton (Marie Ganion, domestique), Marcel Levesque (le docteur Mourier).

1936 FAISONS UN REVE. 2 350 m. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Serge Sandberg, Cinéas. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce écrite pour Raimu. **Ph.** : Georges Benoit. **Mus.** : orchestre tzigane Jacques Zarou. **Décors** : Robert Gys. **Son** : Joseph de Bretagne. **Montage** : Myriam. **Distribution** : Tobis-C.F.F. **Interprétation** : voix de Guitry : « Comédie à trois personnages interprétée par ses deux créateurs : Sacha Guitry (l'amant ou lui), Raimu (le mari), et Jacqueline Delubac (elle), Andrée Guise (une servante), Robert Seller (un maître d'hôtel), Kerly (le valet de chambre). La comédie est précédée d'un **prologue** auquel ont bien voulu prêter leur fugitif, inestimable et précieux concours : Arletty, Baron fils, Pierre Bertin de la Comédie Française, Victor Boucher, Jean Coquelin, Claude Dauphin, Rosine Deréan, Yvette Guilbert, André Lefaur, Marcel Levesque, Marguerite Moreno, Signoret, Michel Simon. »

1936 LE MOT DE CAMBRONNE. Voix de Sacha Guitry : « Pathé Consortium présente une **production** Cinéas : « Le Mot de Cambronne », comédie en un acte et en vers de Sacha Guitry, **interprétée** par les quatre créateurs : Sacha Guitry (dans le rôle du général Cambronne), Marguerite Moreno (dans le rôle de Madame Cambronne), Pauline Carton (dans le rôle de la préfète) et Jacqueline Delubac, qui n'a qu'un mot à dire (dans le rôle de la servante). Carton : Georges Benoit éclaira les **images**, Joseph de Bretagne enregistra les **sons**, Gys dessina les **décors** et les meubla. Myriam **monta** le film, **assistant** Guy Lacourt, enregistrement Western Electric, studios : Paris-Studio Cinéma, Billancourt. » La main de Sacha Guitry écrit : M.. DE, puis place LE devant le M et OT après le M, enfin CAMBRONNE après DE. On lit : LE MOT DE CAMBRONNE. Sacha Guitry écrit enfin : « A la mémoire de Edmond Rostand, cette petite comédie est ma centième comédie... » **Directeur de pr.** : Serge Sandberg. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Tournage** en quatre heures. **Distribution** : Tobis. (La pièce était jouée à la même époque au théâtre de la Madeleine).

1937 LES PERLES DE LA COURONNE. Voix de Sacha Guitry : « La Société Film Sonore Tobis a l'honneur de vous présenter une **production** Serge Sandberg (Cinéas) : « Les Perles de la couronne ». **Un film** de Sacha Guitry ; **musique** de Jean Françaix ; concert Pasdeloup, direction Georges Derveaux. Ce film a été porté à l'écran par l'auteur et Christian-Jaque. Le texte en langue anglaise a été traduit par Stuart Gilbert ; le texte en langue italienne a été traduit par Luigi Chiarelli. Jules Kruger imprima les **images** ; M. Courmes enregistra les **sons** ; Jean Perier fit les **décors** ; G.K. Benka dessina les **costumes** ; Muelle les exécuta et la Maison Granier aussi. **Montage** : W. Barache et Myriam. **Assistants** : Marc Frossard, Jean Etievent, Guy Lacourt. **Régie générale** : F. Caron. Le film a été enregistré sur Western Electric à Paris, studios cinéma Billancourt. » (**Directeur de pr.** : Derveaux. **Distribution** : Filmsonore. **Sortie** : 11 mars 1937. **Tournage ext.** : Opéra, Hôtel des Ventes, Maxim's, paquebot « Normandie ».) « Sacha Guitry (le récitant, Jean Martin, François 1er, Barras, Napoléon III) et Raimu (un industriel marseillais) ont l'honneur d'**interpréter** ce film avec Harding (Henry VIII et l'aide de camp du Roi), avec Cécile Sorel (la Française du Grand Siècle), avec, avec..., avec les artistes dont voici les principaux dans l'ordre de leur apparition sur l'écran : Jacqueline Delubac (Françoise Martin, Marie Stuart, Joséphine de Beauharnais), Renée Saint-Cyr (Madeleine de la Tour d'Auvergne), Enrico Glori (le chambellan du pape), Barbara Shaw (Ann Boleyn), Marguerite Moreno (Catherine de Médicis, l'Impératrice Eugénie), Arletty (la reine d'Abyssinie), Dalio, (son confident), Claude Dauphin (un Italien), Robert Seller (un Français), Penzio (le maçon qui chante), Andrew Engelman (le voleur de perles), Miss Yvette Pienne (Elizabeth I, Marie Tudor, la Reine Victoria), Lisette Lanvin (La Reine Victoria jeune), Pierre Juvenet (un vieux Lord), Henri Crémieux, Aimé Simon-Girard (Henri IV), Germaine Aussey (Gabrielle d'Estrées), Simone Renant (Madame du Barry), Damia (une femme du peuple), Di Mazzei, Jean-Louis Barrault (Bonaparte), Pizani (Talleyrand), Emile Drain (Napoléon), Huguette Duflos (la Reine Hortense), Raymonde Allain (l'Impératrice Eugénie), Mrs Farebrother (une vieille Lady), Rosine Deréan (la jeune fille française de 1637 à 1837 et Catherine d'Aragon), Marie Leconte de la Comédie française (une femme dans la misère), Jean Coquelin (un vieux bourgeois), Gaston Dubosc (un Grand Duc), Pauline Carton (la domestique de Françoise Martin), Laurence Atkins (la Duchesse d'Etampes), James Craven (Holbein et Le Titien), Percy Marmont (le cardinal Wosley), Derrick de Marney (Darnley), Léon Walter (le Duc de Montmorency), Jacqueline Pacaud (Jane Seymour), Pierre Magnier, Lille Granval (un soprano léger), Paulette Elambert (Catherine de Médicis enfant), Jacques Berlioz, Georges Grey, Gildes, Fels, Marfa d'Hervilly, Dinalyk, Oleo, Clément, Eugène Fougère, Catalano, Lautner. Et, maintenant, toutes indications étant données, toutes obligations remplies, justice étant rendue, voici « Les Perles de la couronne ». Oyez et voyez l'histoire merveilleuse des sept perles fines, recueillie, composée, écrite et bien souvent imaginée par Sacha Guitry. »


« Deburau » : Sacha Guitry et Michel François

1937 DESIRE 2900 m. Cartons : Les Films sonores Tobis présentent une **production** de Serge Sandberg (Cinéas). Le film a été tourné aux studios François-1er et enregistré sur Western Electric. On lit sur une portée musicale : Dé-si-ré ; un film de Sacha Guitry. (Sacha apparait en costume de ville.) Voix de Sacha : « Mesdames, messieurs, le film que nous allons avoir l'honneur d'**interpréter** devant vous est de votre serviteur... (Sacha Guitry apparait en domestique). Mais veuillez, s'il vous plait, veuillez venir feuilleter avec moi l'album photos. Voici Madame Jacqueline Delubac (Odette Cléry, patronne de Désiré), voici Monsieur Jacques Baumer (Félix Montignac, ministre des P.T.T., amant d'Odette), voici Monsieur Corniche (Adrien : Saturnin Fabre), et Madame Corniche (Henriette : Alys Delonde) qui sont des amis de monsieur et madame, voici la femme de chambre (Madeleine Crapicheau : Arletty), voici la cuisinière (Adèle Vazavoir : Pauline Carton), et me voici moi-même (Désiré Tronchais, valet de chambre : Sacha Guitry). Et il y a aussi un monsieur qu'on ne voit pas dans le film, mais il faut tout de même que je vous en dise deux mots, le voici (Adolphe Borchard). C'est un compositeur, c'est Monsieur Adolphe Borchard, **et la musique** que vous entendez en ce moment est de lui. Et puis alors, il faut aussi que je vous dise un mot d'un nommé Monsieur Bachelet (cartons) ; c'est lui qui a éclairé le film, on appelle ça un **opérateur.** Ce serait une injustice de l'oublier car c'est un homme très remarquable. Quant à Monsieur Gernolle qui a enregistré le **son,** en voilà un aussi qui mérite bien des compliments. Et puis alors, ma foi, pendant que j'y suis, je ne sais pas pourquoi je ne vous dirais pas que la **script-girl** s'appelle Jeanne Etievent, que la **monteuse** s'appelle Myriam et que nous étions **assistés** en outre par Monsieur Gilles Grangier, tandis que Guy Lacour tenait l'emploi d'**administrateur général.** Quant aux **décors,** je pense que vous avez deviné qu'ils sont de Monsieur Jean Périer (dessin). Voyons, j'espère n'avoir oublié personne. Maintenant, Mesdames et Messieurs (Sacha Guitry apparait en maître d'hôtel) il ne me reste plus que de vous souhaiter de passer un agréable moment en notre compagnie (on sonne). Ah, eh bien, je viens, voilà... (**Sortie** : 2 décembre 1937).

1937 QUADRILLE. Réal. : Sacha Guitry. **Pr.** : Emile Natan, Les Films Modernes. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Robert Lefebvre. **Mus.** : Adolphe Borchard, Inter-

prêtée par Ray Ventura et ses collégiens. **Décors** : Jean Périer. **Son** : Archaimbaud. **Mont.** : Myriam. **Directeur pr.** : Sacha Guitry. **Distribution** : Distributeurs Associés. **Sortie** : 3 décembre 1937. **Interprétation** : Sacha Guitry (Philippe de Moranes, directeur de journal), Gaby Morlay (Paulette Nanteuil, sa maîtresse), Jacqueline Delubac (Claudine André), Georges Grey (Carl Erikson), Pauline Carton (la femme de chambre de l'hôtel), Jacques Vitry (le docteur), Louis Baldy (Durmel), Marguerite Templey (Madame de Germont), Julien Rivière (le maître d'hôtel), Louis Vonelly (le chef de réception), Paul Alex (le concierge), Marc Hélin (le chasseur), Pierre Huchet (le valet de chambre), Georges Lemaire (le régisseur), Marie-Claire Pissaro (une femme de chambre), Clary Monthal (une habilleuse).

1938 L'ACCROCHE-CŒUR. **Réal.** : Pierre Caron. **Pr.** : N.E.F. **Scén.** : d'après la pièce de Sacha Guitry. **Ph.** : Georges Benoit. **Mus.** : Georges van Parys. **Décors** : Jean Douarinou. **Montage** : Gug. **Son** : Archaimbault. **Distribution** : S.E.D.I.F. **Sortie** : 2 septembre 1938. **Interprétation** : Jacqueline Delubac (Andrée), Henri Garat (Marcel), Marguerite Moreno (la joueuse), Jacqueline Francell (Paulette), Simone Héllard (Angèle), Max Michel (Philippe), Charles Redgie (Davis), René Génin (le contrôleur), Julien Carette (le barman).

1938 REMONTONS LES CHAMPS-ELYSEES. Fantaisie conçue, dialoguée, **portée à l'écran** et interprétée par Sacha Guitry. **Pr.** : Serge Sandberg, Cinéas. **Ph.** : Jean Bachelet. La **partition musicale** a été composée par Adolphe Borchard et enregistrée par l'orchestre des concerts Pasdeloup, au pupitre : Georges Derveaux. **Décors** : René Renoux. Les **costumes** dessinés par G.K. Benda ont été exécutés par Muelle et Granier. Les meubles de style sont tous venus de chez Chalan et les perruques sont retournées chez Portet. **Mont.** : Myriam. **Son.** : Joseph de Bretagne. **Distribution** : S.E.D.I.F. **Interprétation** : Epoque Louis XII : Germaine Dermoz (Marie de Médicis), Raymond Galle (Louis XIII), Sylvio De Pedrelli (Concini) ; époque Louis XIV : Jacques Erwein (Louis XIV jeune et le duc de Montpensier), Maurice Schutz (Louis XIV vieux) ; époque Louis XV : Sacha Guitry (Louis XV à 54 ans et Ludovic à 40 ans), Lucien Baroux (Chauvelin), Jacqueline Delubac (Flora jeune), Jean Davy (Louis XV à 25 ans et Ludovic jeune), Jeanne Boitel (la marquise de Pompadour), Lisette Lanvin (Louisette), Geneviève Saint-Jean (une biche), Jane Marken (madame mère), Pierre de Guingand (Mourguet), Jeanne Provost (Madame du Hausset), Jean Coquelin (le médecin Chauvelin), Arianne Pathé (la du Barry), Jean Périer (Choiseul), Henry Bry (un bonimenteur) ; époque de la Révolution : René Fauchois (Marat), Pauline Carton (la première tricoteuse), Mila Parély (servante de Marat et deuxième tricoteuse) ; et : Roger Bourdin, Robert Pizani, Emile Drain, Morton, Josseline Gael, Georges Lemaire, Jean Bradin, Barbara Shaw, Gay Buisson, Julien Rivière, Guy Sloux, Pierre Huchet, Alain Durthal, Louis Vonelly, Jeanne de Rosalba, Alain Burthal, Lear Walter, Claude Lehman, Puy la Garde, Roussel, Jean Buquet, Anna Scott, Jean Heley, Gaston Dubosc, Jacques Berlioz, André Laurent, Paul Ville, Pierre Mingand, Henry Moury, Louis Allivert, Madeleine Forjane, Marie-Claire Pissaro, Philippe Richard, Robert Seller, André Maurey, Georges Grey, Andrée Berty, Madame de Morlaye, Dorival, Violette Fleury, Raymonde Allain, Marika, Pierre Suvenet, Jeanne Helleng.

1938 BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (LA HUITIEME FEMME DE BARBE-BLEUE). **Réal.** : Ernst Lubitsch. Sacha Guitry séjournant à Vienne fit une apparition dans le film de Lubitsch, sortant d'un grand hôtel de la ville au bras d'une jolie femme.

1939 ILS ETAIENT NEUF CELIBATAIRES. Un film de Sacha Guitry, conçu, dialogué, porté à l'écran et interprété par l'auteur. **Pr.** : Les Films Gibé. **Ph.** : Armenise. **Mus.** : Adolphe Borchard, enregistrée sous la direction de Georges Derveaux. **Lyrics** : A. Willemetz. **Décors** : Jacques Colombier et André Roux. **Mont.** : Maurice Serein. **Son** : Archaimbaud. **Directeur de pr.** : Joe Francis. **Tournage** : juin, 29 jours. **Distribution** : Compagnie Commerciale Française Cinématographique. **Interprétation** : Sacha Guitry (Jean Lecyer), Elvire Popesco (Comtesse Stacia Batchevskaia), Pauline Carton (Clémentine, sa femme de chambre), Henri Crèmieux (Louis), Victor Boucher (Alexandre, crieur de journaux), Betty Stockfeld (Margaret Brown), Jacques Erwin (Duc Julien de Béneval, son amant), Marguerite Moreno (Consuelo Rodriguez, une Brésilienne), Marguerite Deval (Madame Picaillon de Cheniset), Princesse Chyio (Mi-Ha-Ou, danseuse chinoise), Geneviève Guitry (Joan May), Gustave Libeau (M. Karquemops), André Lefaur (Adolphe), Max Dearly (Athanase Outriquet), Morton (Aristide), Aimos (Agenor), Georges Grey (Michel Servais), Sinoel (Amédée), Saturnin Fabre (Comte Adhémar Colombinet de la Jonchère), Marguerite Pierry (Isabelle Patureau), Gaston Dubosc (Antonin Rousselier), Gildes (Anatole), Robert Seller (le valet de pied), Amato, Christiane Isola, Marie Ajosé, Walter, Yvonne Yma.


« Toâ » : Jeanne Fusier-Gir et Sacha Guitry

1940 LUCKY PARTNERS (DOUBLE CHANCE). 101 mn. **Réal.** : Lewis Milestone. **Pr.** : George Haight, R.K.O. **Scèn.** : Allan Scott et John Van Druten, d'après la pièce de Sacha Guitry « Bonne Chance ». **Dial.** : Louis Sauvat. **Mus.** : Dimitri Tiomkin. **Décors** : Van Nest Polglase. **Costume** : Irène. **Mont.** : Henry Berman. **Distribution** : R.K.O. **Interprétation** : Ginger Rogers (Jean), Ronald Colman (David), Jack Carson (Freddie), Spring Bryington (une tante), Cecilia Loftus (Mrs Sylvester), Harry Davenport (le juge), Hugh O'Connell (Niagara Clerk), Brandon Tynan (M. Sylvester), Edward Conrad (Nick nº 2), Leon Belasco (Nick nº 1), Walter Kingsford (Wendell), Lucile Gleason (la mère d'Ethel), Helen Lynd (Ethel).

1941 LE DESTIN FABULEUX DE DESIREE CLARY. 3 100 m. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Edouard Harispuru, C.C.F.C. **Coll. techn.** : René Le Henaff. **Scèn.** : Sacha Guitry. **Ph.** : Jean Bachelet. **Mus.** : Adolphe Borchard. **Décors** : Jacques Colombier. **Illustrations** : Guy Arnoux. **Son.** : Louis Perrin. **Distribution** : C.C.F.C. **Sortie** : 14 septembre 1942. **Interprétation** : Sacha Guitry (Napoléon), Jean-Louis Barrault (Bonaparte), Geneviève Guitry (Désirée Clary, jeune fille), Gaby Morlay (Désirée Clary, puis Madame Bernadotte, puis Reine de Suède), Jacques Varennes (Bernadotte, puis Roi de Suède), Aimé Clarion (Joseph Bonaparte), Yvette Lebon (Julie Clary), Lise Delamare (Joséphine), Carlettina (Désirée, enfant), Noël Roquevert (Fouché), Jean Périer (Talleyrand), Georges Grey (Junot), Maurice Teynac (Marmont), Jean Darcante (Duphot), Spanelli (Davout), Jean Davy (Berthier), Robert Favart (Lannes), Camille Fournier (Madame Joseph Bonaparte), Jeanne Fusier-Gir (la servante), Jean Hervé (Talma), Germaine Laugier (Madame Clary, mère), Pierre Magnier (M. Clary), Georges Toureil (Cambronne), René Fauchois (le 1er conseiller), Jacques Berthier (le 2e conseiller), Henry Houry (le 3e conseiller), Renaud Mary (le Comte d'Antomarchi), Coquelin (le greffier de la mairie), Maurice Lagrénée (le Duc de Richelieu), Gaston Mauger (Louis XVIII), Albert Duvalleix (le concierge de la maison commune), Roger Vincent (S.M. Charles XIII, Roi de Suède), Paul Oettly (le chambellan traducteur), Walter (Comte Morner).

1942 LA NUIT DU CINEMA. Réal. : Sacha Guitry. Film peut-être réalisé pour « la nuit du cinéma » du 28 mars 1942 où il aurait été projeté en unique projection.

1943 DONNE-MOI TES YEUX. 101'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : C.I.M.E.P. **Scén.** : Sacha Guitry. **Ph.** : Bourgassoff. **Mus.** : Henry Verdun. **Décors** : Henry Menessier. **Mont.** : Alice Dumas. **Son.** : René Lécuyer. **Directeur de pr.** : Marcel Rischmann. **Distribution** : U.F.P.C. **Sortie** : 24 novembre 1943. **Interprétation** : Sacha Guitry, Geneviève Guitry, Mona Goya, Aimé Clariond, Duvalles, Jeanne Fusier-Gir, Marguerite Moreno, Mila Parély, Pasquali, Marguerite Pierry, Maurice Teynac, Solange Varenne, Jacques Butin, Henri Chauvet, Eugène Compain, Francœur, Madame Dartigue ; avec les peintres Bressol (dans son atelier), Dunoyer de Segonzac, Othon Friesz, Derain, Dufy, Touchagues, Vlamink, Utrillo, et des toiles de Pissaro, Cézanne, Corot, Manet, Sisley, Auguste Renoir.

1943 LA MALIBRAN. 2 900 m. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Sirius. **Scén.** : Sacha Guitry. **Ph.** : Fedor Bourgassoff et Jean Bachelet. **Mus.** : Louis Beydts. **Décors** : Henry Menessier et Gaston Dumesnil. **Cost.** : Noitell. **Mont.** : Alice Dumas. **Son.** : René Lecuyer. **Directeur de pr.** : Michelet-Manégat. **Distribution** : Sirius. **Sortie** : 3 mai 1944. **Interprétation** : Sacha Guitry (Malibran), Géori Boué (La Malibran, née Garcia), Suzy Prim (Comtesse Merlin), Jean Cocteau de l'Académie Mallarmé (Alfred de Musset), Jacques Jansen (Charles Blériot), Denis Dines de la Comédie française (Berryer), Jean Weber de


« Je l'ai été trois fois » : Lana Marconi et Sacha Guitry

la Comédie française (le Roi de Naples), Mario Podesta (Manuel Garcia), Jacques Varennes (Général de La Fayette), Geneviève Guitry (une jeune voisine), Mona Goya, Jean Debucourt, Louis Arnould de l'Opéra comique, Madeleine Sibilie, Jeanne Fusier-Gir, Jacques Castelot, Robert Favart, Michel Marsay, André Carnège, Jean Chaduc, Pierre Dux, Henry Houry, Marcel Levesque, Henri Chauvet, Walter, la petite Sylvie, Solange Varenne, Renée Thorel, Jacques Butin.

1947 LE COMEDIEN. 95'. **Réal.** : Sacha Guitry **Pr.** : Union Cinématographique Lyonnaise. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Nicolas Toporkoff. **Mus.** : Louis Beydts. **Décors** : René Renoux. **Cost.** : René Degrais. **Robes** : Maggy-Rouff. **Mont.** : Jeannette Berton. **Son.** : René Louge. **Directeur de pr.** : Jean Mugeli. **Sortie** : 19 mai 1948. **Interprétation** : Sacha Guitry (Lucien Guitry à 40 ans), Lana Marconi (Catherine), Jacques Baumer (Maillard), Maurice Teynac (Leclerc, l'auteur), Robert Seller (l'acteur), Léon Bélières (Bloch, le directeur du théâtre), Georges Grey (élève Pasteur), André Brunot (Monrose), José Noguero (un journaliste), Jacques Courtin (Lucien Guitry à 20 ans),



« Le Nouveau Testament » : Jacqueline Delubac et Sacha Guitry

Didier d'Yd (Lucien Guitry à 8 ans), Marguerite Pierry (Antoinette Vivier), Pauline Carton (Elise), Simone Paris (Margaret Simonest), Yvonne Hébert (la directrice du cabinet de lecture), Jeanne Véniat (Madame Guitry mère), Madeleine Suffel (la cuisinière), A. Veyret.

1948 LE DIABLE BOITEUX. 120'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Union Cinématographique Lyonnaise. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Nicolas Torporkoff. **Mus.** : Louis Beydts. **Décors** : René Renoux. **Cost.** : O. Pokrovsky. **Robes** : Maggy-Rouff. **Mont.** : Jeannette Berton. **Son.** : Jean Rieul. **Directeur de pr.** : Jean Mugeli. **Distribution** : Gaumont Dist. **Sortie** : 29 septembre 1948. **Tournage** : février, 16 jours. **Interprétation** : Sacha Guitry (Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord), Lana Marconi (Madame Grand, puis Madame Talleyrand) ; ses amis : Georges Spanelly (le Comte de Montrond), Robert Dartois (le Comte Rémusat), Renée Devillers (la Duchesse de Dino) ; ses monarques : Emile Drain (Napoléon 1er), Henri Laverne (Louis XVIII), Maurice Teynac (Charles X), Philippe Richard (Louis-Philippe) ; et : Georges Grey (Caulaincourt, son confident), Jeanne Fusier-Gir (Marie-Thérèse Champignon, sa conspiratrice), José Noguéro (le Duc de San Carlos, l'amant de sa femme), Jacques Varennes (le général de La Fayette), Maurice Schutz (Voltaire), José Torres (Don Juan d'Azcona), Pauline Carton (la cartomancière) ; ses interlocuteurs à Londres : André Randall (Lord Grey), Howard Vernon (Lord Palmerston); ses interlocuteurs à Vienne : Maurice Escande (le Prince de Metternich), Jean Debucourt (le Baron de Humboldt), Pierre Bertin (le Baron de Nesselrode), Roger Gaillard (Lord Castelreach), tous de la Comédie française ; répliques du « Barbier de Séville » dites par : Denis Dines (Don Basile), Jean Piat (Figaro), André Brunot (Barthelot), tous de la Comédie française ; et : Pierre Lecoq (le Comte de Roederer), Robert Seller (le Prince de Polignac), Robert Favart (l'abbé Dupanloup), Yvonne Hébert (une dame de compagnie), Georges Rivière (Marquis de la Tour), Jean-Claude Briet (un laquais), Léon Walter, Georges Bréhat, Catherine Fontenay, Nastorg, Robert Hossein.

1949 AUX DEUX COLOMBES. 2 600 m. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Roy Film. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Noël Ramettre. **Mus.** : Louiguy. **Décors** : Louis le Barbechon. **Robes** : Maggy-Rouff, Jacques Griffe, Bruyère, Lucien Lelong, Craven. **Son.** : René C. Forget **Mont.** : Gabriel Rongier. **Directeur de pr.** : André Roy. **Distribution** : Films Fernand Rivers. **Interprétation** : Sacha Guitry (Maître Jean-Pierre Walter), Suzanne Dantes (Marie-Thérèse), Marguerite Pierry (Marie-Jeanne), Lana Marconi (Christine), Pauline Carton (Angèle, la bonne), Robert Seller (le présentateur). Film tourné sous deux angles différents avec deux caméras. Les répétitions avaient eu lieu avant : on ne fit qu'une seule prise par plan ; le tournage dura 11 jours (11 au 22 avril).

1949 TOA. 85'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Les Films Minerva. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Noël Ramettre. **Mus.** : Louiguy. **Décors** : Nordes Barteau. **Mont.** : Gabriel Rongier. **Son.** : André Louis. **Directeur de pr.** : Charles Méré. **Tournage** : au théâtre du Gymnase. **Distribution** : Comptoir Français du Film. **Sortie** : 28 octobre. **Interprétation** : Sacha Guitry (Michel Dunoyer), Mireille Perrey (Françoise, sa sœur), Robert Seller (Fernand, le mari de Françoise), Lana Marconi (Anna Ecaterina), Jeanne Fusier-Gir (Maria la Huchette, la bonne), Jacques d'Herville (Henri Pourguet, le valet), Michel Nastorg.

1950 LE TRESOR DE CANTENAC. 95'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Boris Morros Prod. **Scén.** : Sacha Guitry. **Ph.** : Noël Ramettre. **Mus.** : Louiguy. **Décors** : René Renoux. **Cost.** : Pokrovski. **Mont.** : Gabriel Rongier et Andrée Séiignac. **Son.** : André Louis. **Directeur de pr.** : François Caron. **Distribution** : S.R.O. **Sortie** : 2 mars. **Tournage** : 35 jours. **Interprétation** : Sacha Guitry (le Baron de Cantenac et le conteur), René Génin (le Maire et son frère jumeau, le curé), Michel Lemoine (Paul Pidoux), Marcel Simon (le centenaire), Numès fils (Gustave), Roger Poirier (Auguste), Robert Seller (Isidore), Bever (Bernard), Jacques de Féraudy (Simon), Jacques Sablon (Prosper), Pierre Juvenet (Urbain), Paul Demanche (Jean, le patron du café), Henry Laverne (Pierre, l'amant), Bob Roucoules (le docteur), Roger Legris (l'idiot), Fouassin (l'unijambiste), Léon Walter (Firmin), Georges Spanelli (l'architecte), Fernand René (Anselme-Fortune), Grethen (Onésime), Varougeane (le romanichel), Lana Marconi (Virginie Lassagne), Jeanne Fusier-Gir (la mercière, Claire Brilletti (Blanche), Yvonne Hébert (Thérèse), Madame Paillette (Lucie), Marthe Sarbel (Zoé), Solange Varenne (Sidonie), Luce Fabiole (Léonie), Pauline Carton (Eulalie, la servante du curé), Maximilienne (la petite-fille du centenaire), Sophie Mallet (Claire), Germaine Duard (Marie), Mully Mathis (Madeleine, la patronne du café), Azilali (la romanichelle), Courtet (Elisée), Jacques Hérisson, Laverne fils.

1950 TU M'AS SAUVE LA VIE. 89'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Minerva. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce. **Ph.** : Noël Ramettre. **Musique** : Louiguy. **Décors** : Nordes Barteau. **Mont.** : Raymond Lamy. **Son.** : Jean-Roger Bertrand. **Directeur de pr.** : Charles Méré. **Distribution** : Comptoir Français du Film. **Sortie** : 20 septembre. **Tournage** : 28 jours. **Interprétation** : Sacha Guitry (Baron de Saint-Rambert), Fernandel (Fortune Richard), Lana Marconi (Marquise de Pralognan, infirmière), Jeanne Fusier-Gir, Luce Fabiole (Irma), Bever (Onésime), Robert Seller, Sophie Mallet, Numès fils, René Génin.

1950 DEBUREAU. 93'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Raymond Borderie-Jean Bérard, Compagnie Industrielle Commerciale Cinématographique. **Scén.** : Sacha Guitry, d'après sa pièce, en vers libre. **Ph.** : Noël Ramettre. **Mus.** : André Messager et Louis Beydts. **Décors** : René Renoux. **Mont.** : Raymond Lamy. **Son.** : Fernand Janisse. **Distribution** : Filmsonore. **Sortie** : 30 mai 1951. **Tournage** : 12 jours. **Interprétation** : Sacha Guitry (Jean-Gaspard Debureau), Lana Marconi (Marie Duplessis), Michel François (Charles Debureau fils), Robert Seller, Henry Laverne, Duvalleix, Bever, Jacques d'Herville, André Gombert, Jacques Dérives, Jean Danet, Henri Belly, Jeanne Fusier-Gir, Luce Fabiole, Andrée Guize, Yvonne Hébert, Claire Brilletti, Françoise Féchter, Christine Darbel, Jacques de Féraudy, Morana.

1951 ADHEMAR ou LE JOUET DE LA FATALITE. 89'. **Réal.** : Fernandel, sur une mise en scène de Sacha Guitry. **Pr.** : Indusfilm. **Scén.** : Sacha Guitry. **Ph.** : Noël Ramettre. **Mus.** : Louiguy. **Lyrics** : Sacha Guitry. **Décors** : Eugène Piérac. **Mont.** : Raymond Lamy. **Son.** : Joseph de Bretagne. **Directeur de pr.** : François Caron. **Distribution** : Corona. **Sortie** : 9 août. **Interprétation** : Fernandel (Adhémar Pomme), Andrex (Tisale), Marcel Levesque (Brunel-Lacaze), Marguerite Pierry (Lady Braconfield), Arnaudy, Bever, Lucien Callamand, Duvalleix, Luce Fabiole, Jacques de Féraudy, Jean Hervé, Henry Houry, Louise Lagrange, Maximilienne, José Noguéro, Jacqueline Pagnol, Primerose Perret, Robert Seller, Robert Vitalin, Bernadette Lange, Meg Lemonnier, Sophie Mallet, Annie Ravel, Maurice Bernard, Roger Monteaux, Jacques Sablon.

1951 LA POISON. 96'. Guitry (voix off) : « Gaumont Distribution **présente** une **production** Gaumont et Paul Wagner tournée aux Studios de Neuilly, enregistrée sur système sonore Optiphone, laboratoires G.T.C., Joinville et Saint-Maurice-Nice. Visa de censure n° 11 869. Et c'est Michel Simon, dans **un film de** Sacha Guitry. Le dialogue et la mise en scène sont de l'auteur, bien entendu. **La musique** et les chansons nouvelles sont de Louiguy. Le film est intitulé « La Poison ». Jean Debucourt, sociétaire de la Comédie française en est l'un des principaux **interprètes**, et d'ailleurs...
Sacha Guitry apparait avec Michel Simon et continue : Eh bien vous m'avez fait la grâce de me demander une dédicace, la voici : « Michel Simon (Paul Braconnier), ce film que je viens de réaliser me réservait l'une des plus grandes joies que j'aie eues au théâtre. Car on ne m'empêchera pas d'appeler cela du théâtre. Jamais encore je ne vous avais eu comme interprète... Eh bien, vous êtes exceptionnel. Je dirais même unique... Car, entre le moment où vous cessez

d'être vous-même et celui où vous jouez votre rôle, il est impossible de voir la soudure. Et il en est de même lorsque cessant de jouer, vous redevenez vous-même. Si bien que, en principe, il n'y a aucune raison d'interrompre les prises de vue... Je vous situe parmi les plus grands comédiens : Frédéric Lemaître, Sarah Bernhardt, mon père, Zacconi, Chaliapine. Comme eux, vous êtes seul, isolé, volontaire ; comme eux, vous possédez cette vertu précieuse qui ne s'acquiert pas et qui n'est pas transmissible : le sens du théâtre, c'est-à-dire la faculté de faire partager aux autres des sentiments que vous n'éprouvez pas. Ah ! vous n'êtes pas de ces acteurs qui réunissent autour d'eux des troupes. Non, non, vous n'êtes pas de ces acteurs qui donnent des leçons. Car ce que vous avez d'admirable en vous, cela ne peut pas s'apprendre, et cela ne peut surtout pas s'enseigner. » Les deux hommes se lèvent et se serrent la main.

Louiguy, au piano, accompagne Mme Delille qui chante. Mme Delille : « La la la la la la la la la... Que la vie est donc be-e-lle ! » Sacha entre. Sacha : « Vous aussi, Louiguy, vous possédez un don miraculeux : les vers que vous composez entrent par une oreille et ne sortent pas par l'autre. Et ce m'est une joie très vive, madame Lucienne Delille, de vous avoir cette fois-ci pour interprète. » — Louiguy : « Oh ! oui, merci, merci mademoiselle. » — Mme Delille : « Merci, merci, merci, merci. » — Sacha : « Continuez, continuez... » — Mme Delille chantant : « Voilà les rosiers qui bourgeonnent, ils vont déplier leurs atours... » Sacha s'éclipse.

Sacha prenant par les épaules Debucourt et Jacques Varennes. Sacha : « Jean Debucourt (Maître Aubanel, avocat) et Jacques Varennes (le procureur), Jacques Varennes et Jean Debucourt. Vous jouez si bien la comédie, Jacques Varennes, qu'on croirait que vous êtes à la Comédie française ; et vous la jouez si bien, Debucourt, qu'on croirait que vous n'y êtes pas. » Rires. Sacha s'en va. Fusier-Gir fils, Jeanne Fusier-Gir, Mme Reuver. Sacha : « Jeanne Fusier-Gir (la fleuriste)... » — Jeanne Fusier-Gir : « Sacha ? » — Sacha : « Malgré tous mes efforts, je ne parviens pas à imaginer une pièce ou un film dont je serais l'auteur et dont tu ne serais pas l'interprète ; c'est comme ça, c'est comme ça. Et j'ai la joie de te présenter ton fils, François Gir, qui est mon assistant. » — Jeanne Fusier-Gir. « Enchantée, monsieur, enchantée »... — Sacha : « Ad vitam aeternam... Quant à vous, madame Reuver (Blandine, femme de Paul Braconnier), vous avez créé Crainquebille avec mon père. » — Mme Reuver : « Oui, maître... » — Sacha : « C'est pour cela aussi que je vous ai confié le principal rôle féminin de mon film. Et c'est pour cela aussi que vous l'avez joué si bien. » Sacha sort.

Pauline Carton assise sur une banquette. Sacha vient l'y rejoindre. Sacha : « Et voilà ma Pauline dans le décor de la prison. Pauline Carton (la mercière), voilà plus de vingt ans que nous nous connaissons tous les deux, et je continue à me demander si ce que j'admire le plus en vous, c'est votre talent ou votre intelligence. Quant à ce décor, il a été fait sur mes indications... et je vous jure qu'il est exact. Au revoir, Pauline. » — Pauline Carton. « Au revoir, monsieur ». Sacha se lève et sort.

Cinq comédiens bavardent ; Sacha entre. Sacha : « Duvalleix (le curé)... Henri Laverne (le président du tribunal)... Bever (le pharmacien)... Jacques de Féraudy (Monsieur Brun)... Léon Valter (l'avocat général), je vous préviens d'une chose très loyalement... c'est que si vous aviez moins de talent, je resterais quand même votre ami. » Sacha s'en va.

Trois comédiens assis ; Sacha entre. Sacha : « Jean Derive (Jules), Max Harry (Henri), Louis de Funès (André)... cent fois bravo, cent fois merci. » Sacha passe off.

Une série de collaborateurs, de collaboratrices. Sacha off : « Luce Fabiole (Amélie), Yvonne Hébert (Ernestine), Mademoiselle Arnold (Germaine), Mademoiselle Quantin Paillet, Mercier (Grandin), Dalibert (2e gendarme), Amato (Victor), Eymond (le secrétaire de l'avocat), et Belly (Marc), voulez-vous tourner dans mon prochain film ? » — Tous : « Ah ! oui !... » Sacha entre dans le champ. Sacha : « Madame Marthe Sarbel (Julie) que je présente, et qui jouez si bien, merci — Marthe Sarbel : « Merci. » Sacha au téléphone : « Allo, Suzanne Dantès, Jacques Morel et vous, Monsieur Toscane, puisqu'on ne peut pas vous entendre dans le film, on ne vous verra pas non plus dans le générique. Mais au moins, vous occuperez la juste place qui vous revient. Merci. » Sacha sort.

Trois techniciens. Sacha off : « Un **chef décorateur** tel que vous, Robert Dumesnil, mériterait qu'on le décore ; **le montage** d'un film est chose délicate, Raymond Lamy, vous êtes un maître à cet égard ; quant à vous, Jean Bachelet, mon **chef opérateur**, je vous préviens que vous passerez plus tard... pour avoir été l'inventeur de la photographie en relief. »

Six collaborateurs. Sacha off : « Madame Odette Lemarchand, laissez-moi vous appeler **script-lady** ; Fernand Janisse, chef opérateur du **son**, puisque vous enregistrez tout, enregistrez ma gratitude ; Irénée Leriche, **régisseur général**, Robert Christides, **ensemblier**, René Ribault et Gustave Raulet, **caméramen**, et enfin, Robert Sussfeld, **directeur de production**, croyez-moi vôtre des deux mains. »

Table de banquet, une quinzaine de collaborateurs en tenue de travail. Sacha off : « Quant à vous tous sans qui je n'aurais rien pu faire, participants anonymes toujours de bonne humeur, et toujours serviables, buvons ensemble, à la santé de ceux qui vous sont chers. » Sacha entre et verse le champagne.

Tournage : septembre, 15 jours. **Egalement interprété par :** Max Dejean (l'épicier), Michel Nastorg (1er gendarme), les petits Urbain, M. Urbain, N. Malloire, Yvonne Malloire, N. Pfaff, C. Jacomet, Lenoir. **Sortie :** 30 novembre.

1951 LE MUSEE DE SACHA GUITRY. **Réal. :** Stéphane Prince. Court métrage.

1952 LA VIE D'UN HONNETE HOMME. Réal. : Sacha Guitry. **Pr. :** Général Production-S.B. Films. **Scén. :** Sacha Guitry. **Ph. :** Jean Bachelet. **Mus. :** Louiguy. **Décors :** Aimé Bazin. **Mont. :** Raymond Lamy. **Son. :** Tony Leenhardt. **Directeur de pr. :** Simon Barstoff. Et la « Ballade en si bémol », valse ballade sur un poème de Sacha Guitry, une musique de Louiguy, créée par Mouloudji. **Distribution :** Corona-Hoche Distribution. **Sortie :** 18 février 1953. **Interprétation :** Michel Simon (les jumeaux Albert et Alain Ménard-Lacoste), Marguerite Pierry (Madeleine, femme d'Albert), François Guérin (Pierre, leur fils), Laurence Badié (Juliette, leur fille), Claude Gensac (Evelyne, leur femme de chambre), Louis de Funès (Emile, leur valet de chambre), Léon Walter (Maître Denizot, leur notaire), Marthe Sarbel (Marie, leur cuisinière), Pauline Carton (la patronne de l'hôtel), André Brunot (le docteur Ogier), Lana Marconi (la « Comtesse »), Marcel Peres (Vincent, le commissaire), Max Dejean (un gargottier), Jacques Derives (un médecin de Roubaix), Michel Nastorg, et quelques figurants adroits.

1952 JE L'AI ETE TROIS FOIS. 83'. **Réal. :** Sacha Guitry. **Pr. :** S.N.E.G.-Cinéphonique, Paul Wagner. **Scén. :** Sacha Guitry. **Ph. :** Jean Bachelet. **Mus. :** Louiguy. **Mont. :** Raymond Lamy. **Son. :** Fernand Janisse. **Directeur de pr. :** André Deroual. **Distribution :** Gaumont. **Tournage :** mai, 12 jours. **Sortie :** 20 août. **Interprétation :** Sacha Guitry (Jean Renneval, comédien), Lana Marconi (Thérèse Verdier), Bernard Blier (Henri Verdier et Hector van Broken, sosies), Meg Lemonnier (Henriette), Simone Paris (Lucie Verdier), Pauline Carton (l'habilleuse), Louis de Funès (le secrétaire), Solange Varennes (Juliette Verdier), Arius (le docteur Marinier), Ginette Taffin (Julie), Primerose Perrey (Andrée), Jean Anquetil (le liftier), Janine Camp (Suzette), Sophie Mallet (Zoé), Christine Darbel (l'actrice), Jacques Eyser (le sultan).


Assassins et voleurs : Jacques Varennes, Darry Cowl.

1953 SI VERSAILLES M'ETAIT CONTE. 160'. **Réal. :** Sacha Guitry. **Pr. :** C.L.M. Cocinor. **Scén. :** Sacha Guitry. **Cons. Tech. et Ph. :** Pierre Montazel (Eastmancolor). **Mus. :** Jean Françaix. **Décors :** René Renoux. **Mont. :** Raymond Lamy. **Son :** Joseph de Bretagne. **Directeur de pr. :** Clément Duhour. **Distribution** · Cocinor. **Sortie :** 10 février 1954. **Tournage :** Château de Versailles. **Interprétation :** Sacha Guitry (Louis XIV), Michel Auclair (Jacques Damiens), Jean-Pierre Aumont (le cardinal de Rohan), Jean-Louis Barrault (Fénelon), Jeanne Boitel (Madame de Sévigné), Gilbert Boka (Louis XVI), Bourvil (un gardien de musée), Gino Cervi (Cagliostro), Jean Chevrier (Turenne), Aimé Clariond (Rivarol), Claudette Colbert (Madame de Montespan), Nicole Courcel (Madame de Chalis), Danielle Delorme (Louison Chabray), Yves Deniaud (un paysan), Daniel Gélin (Jean Collinet), Fernand Gravey (Molière), Pierre Larquey (un gardien de musée), Jean Marais (Louis XV), Georges Marchal (Louis XIV jeune), Lana Marconi (Marie-Antoinette et Nicole Legay), Mary Marquet (Madame de Maintenon), Gaby Morlay (Comtesse de la Motte), Gisèle Pascal (Louise de la Vallière), Jean-Claude Pascal (Axel de Fersen), Gérard Philipe (d'Artagnan), Edith Piaf (une fille du peuple), Micheline Presle (Madame de Pompadour), Jean-Richard (Tartuffe du Croisy), Tino Rossi (un gondolier), Raymond Souplex (le commissaire priseur), Jean Tissier (un gardien de musée), Charles Vanel (Monsieur de Vergennes), Orson Welles (Franklin) ; puis Louis Arbessier (Louis XIII), Jacques Berthier (Robespierre), Pauline Carton (La Voisin), Georges Chamarat (La Fontaine), Paul Colline (un visiteur), Annie Cordy (Madame Langlois), Jean-Jacques Delbo (M. de la Motte), Jean Desailly (Marivaux), Renée Devillers (Madame Campan), Duvaleix (un acheteur), Samson Fainsilber (Mazarin), Tania Fedor (Marie Leckzinska), Jacques François (Saint-

Simon), Jeanne Fusier-Gir (une révolutionnaire), Gilbert Gil (Jean-Jacques Rousseau), Marie Mansart (Madame de Kerlor), Nicole Maurey (Mlle de Fontanges), Jacques Morel (Bohmer), Jean Murat (Louvois), Claude Nollier (Comtesse de Soissons), Constant Rémy (M. de la Reynie), Germaine Rouer (Mlle Molière), Louis Seigner (Lavoisier), Maurice Teynac (M. de Montespan), Jacques Varennes (Colbert), Howard Vernon (l'acheteur anglais) ; puis : Martine Alexis (Madame de Nouchy), Paul Azaïs (un révolutionnaire), Brigitte Bardot (Mlle de Rosille), Lily Baron (Madame de Balto), Liliane Bert (Armande Béjart), Roland Bourdin (Fragonard), Jany Castel (Marie-Thérèse d'Espagne), André Chanu (Duc de Noailles), Anne Carrère (Madame de Chamarat), Le petit Claudie Chapland (Louis XVII enfant), Bernard Dhéran (Beaumarchais), Emile Drain (Napoléon), Alain Durtal (Bontemps), Cécile Eddy (Madame de Frépons), Robert Favart (M. de Carlène), Jacques de Féraudy (Voltaire), Roger Gaillard (D'Alembert), Lucienne Granier (Madame de Sentis), Olivier Mathot (Boileau), Gilbert Moryn (Bossuet), Lucien Nat (Montesquieu), Gilles Quéant (Racine), Gaston Rey (Henri IV), Philippe Richard (Louis-Philippe).

1954 NAPOLEON. 182'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : Films C.L.M. **Scén.** : Sacha Guitry. **Cons. Techn.** : Eugène Lourié. **Ph.** : Roger Dormoy (Technicolor). **Mus.** : Jean Françaix. **Décors** : René Renoux. **Mont.** : Raymond Lamy. **Son.** : Joseph de Bretagne. **Distribution** : Cinédis. **Tournage** : 5 mois et demi. **Sortie** : 25 mars 1955. **Interprétation** : Sacha Guitry (Talleyrand), Jean - Pierre Aumont (Regnault de Saint-Jean d'Angely), Jeanne Boitel (Madame de Dino), Pierre Brasseur (Barras), Giana-Maria Canale (Pauline Borghèse), Pauline Carton (une aubergiste), Jean Chevrier (le général Duroc), Danielle Darrieux (Eléonore Denuelle), Clément Duhour (le maréchal Ney), Jacques Dumesnil (Bernadotte), O.W. Fischer (Metternich), Jean Gabin (le maréchal Lannes), Daniel Gélin (Bonaparte), Cosetta Gréco (Elisa Bacciochi), Madeleine Lebeau (Emilie Pellapra), Jean Marais (le comte de Montholong), Lana Marconi (Marie Walewska), Luis Mariano (le chanteur Garat), Armand Mestral (le maréchal Oudinot), Yves Montand (le maréchal Lefebvre), Michèle Morgan (Joséphine de Beauharnais), Patachou (Madame Sans-Gêne), Raymond Pellegrin (Napoléon), Roger Pigaut (Caulaincourt), Micheline Presle (Hortense de Beauharnais), Serge Reggiani (Lucien Bonaparte), Dany Robin (Désirée Clary), Noël Roquevert (le général Cambronne), Eleonora Rossi-Drago (Madame Fourès), Maria Schell (l'archiduchesse Marie-Louise), Eric von Stroheim (Beethoven), Maurice Teynac (le comte de Las-Cases), Henri Vidal (Murat), Orson Welles (Hudson Lowe) ; puis Roland Alexandre (le comte de Blancmesnil), Gino Antonini (Pie VII), Jean-Marc Anthony (le maréchal Marmont), Anna Amendola (Caroline Murat), Antonio (le coiffeur), Louis Arbessier (le maréchal Bertrand), Claude Arlay (Jérôme Bonaparte), Lucien Baroux (Louis XVIII), Philippe Béharn (le maréchal Suchet), Jacques Bertrand (le maréchal MacDonald), Gilbert Boka (Marchand), Roland Bourdin Menéval), Maurice Brutus (duc de Flemming), Anne Carrère (Madame Hamelin), André Claw (le général Petit), le petit Claude Chapelain (Alexandre Walewski), Cisse (Roustan), Aimé Clariond (Corvisard), Michèle Cordoue (Julie Clary), Jean Danet (le général Gourgaud), Jean Debucourt (Fouché), Jean-Jacques Delbo (le général Beker), Bernard Dhéran (Bourrienne), Maurice Escande (Louis XV), Bernard Fabre (François II d'Autriche), Robert Favart (Comte Otto), Maria Favella (Madame Mère), Gilbert Gil (Louis Bonaparte), Joé Hamann (le maréchal Kellermann), Illial (Ali), Daniel Ivernel (Cambacérès), Denis Dines (Sieyès), Marcel Journet (Monsieur de Choiseul), Bernard Lefort (le chanteur), Maffioly (Constant), Maurice Maillot (le maréchal Soult), Robert Manuel (Joseph Bonaparte), Marie Mansart (Madame Bertrand), Jean Marchat (le général Bertrand), Maurice Martelier (Gonthier), Nicole Maurey (Madame Tallien), Menalti (Cardinal Fesch), Mouhnir (Cheik el Beckrir), Charles Moulin (général Mortier), Jean-Pierre Mauric (le Prince Eugène), Michel Nastorg (Masséna), Constantin Népo (le tsar Alexandre), Le Chevalier d'Orgeix (le général Flahaud), Simone Paris (la comtesse de Blancmesnil), Jean Plat (Junot), Marguerite Pierry (Madame Chabrol-Tromprlez), Marcel Raine (le général Durherl), André Roanne (Monsieur de Rémusat), Jean Sablon (Robespierre jeune), Georges Spanelli (Saliceti), Marcel Trompier (le maréchal Bussières), Marcel Vallée (le général Carteaux), Jacques Varennes (Boissy-d'Anglas), Marcel Vergne (Roger Ducos), Howard Vernon (Lord Liverpool), Georges Vitray (Gohier), René Worms (Monsieur de Barbet-Marbois), Pierre Would (M. le maréchal Pérignon).

1955 SI PARIS NOUS ETAIT CONTE. 130'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Prod.** : C.L.M.-S.N.E.G.-F.L.F. **Scén.** : Sacha Guitry. **Ph.** : Philippe Agostini (Technicolor). **Mus.** : Jean Françaix. **Décors** : René Renoux. **Mont.** : Paulette Robert. **Son.** : Joseph de Bretagne. **Directeur de pr.** : Gilbert Bokanowski. **Distribution** : Gaumont. **Tournage** : 4 mois. **Sortie** : 27 janvier 1956. **Interprétation** : Sacha Guitry (Louis XI), Françoise Arnoul (Duchesse de Bassano), Danielle Darrieux (Agnès Sorel), Robert Lamoureux (Latude), Jean Marais (François 1er), Lana Marconi (Marie-Antoinette), Michèle Morgan (Gabrielle d'Estrées), Gisèle Pascal (Comtesse de Montebello), Gérard Philipe (Chanteur des rues) ; puis : Jeanne Boitel (Madame Geoffrin et Sarah Bernhardt), Gilbert Boka (Louis XVI et Hugues Aubriot), Julien Carette (Premier homme élégant), Sophie Desmarets (Rose Bertin), Clément Duhour (Aristide Bruant), Odette Joyeux (La Passementière), Pierre Larquey (Pierre Broussell), Jean Parédès (Premier médecin), Simone Renant (Marquise de la Tour-Maubourg), Renée Saint-Cyr (l'Impératrice), Jean Tissier (gardien de Carnavalet) ; puis : Andrex (Paulus), Antoine Balpêtre (Verlaine), René Blancard (Aubineau), Pauline Carton (la Bouquiniste), Aimé Clariond (Beaumarchais), Jean Debucourt (Philippe de Commynes), Bernard Dhéran (Voltaire), Denis Dines (Fontenelle), Pierre Dudan (Premier manifestant), Jacques Dumesnil (Richelieu), Catherine Erard (la jeune femme), Maurice Escande (M. de Grimm), Michel François (cinquième visiteur), Jeanne Fusier-Gir (la patronne), Gilbert Gil (Molière), Jean-François Guérin (Deuxième visiteur), Robert Manuel (Flaubert), Jean Martinelli (Henri IV et Firmin), Jacques Morel (le gouverneur Jourdan de Launay), Lucien Nat (Montesquieu), Claude Nollier (Anne d'Autriche), Jean Paqui (troisième homme élégant), Marguerite Pierry (la Centenaire), Simone Paris (une dame), Odile Rodin (la Princesse d'Esling), Madeleine Rousset (Jolie femme), Claude Sylvain (Catherine de Médicis jeune), Pierre Vaneck (François Villon), Jean Weber (Henri III adulte) ; puis : Paul Colline (Charles VII), Duvaleix (Béranger), Paul Fort (Paul Fort), Louis de Funes (Allègre), René Génin (Le patron menuisier), Alice Tissot (Madame Denis), Utrillo (Utrillo), Jacques Varennes (Schérer).

1956 ASSASSINS ET VOLEURS. 85'. **Réal.** : Sacha Guitry. **Pr.** : C.L.M.-Gaumont. **Scén.** : Sacha Guitry. **Ph.** : Paul Cotteret. **Mus.** : Jean Françaix. **Décors** : Jean Douarinou. **Mont.** : Paulette Robert. **Son.** : Jean Bertrand. **Directeur de pr.** : Gilbert Bokanowski. **Distribution** : Gaumont. **Sortie** : 24 octobre 1956. **Interprétation** : Jean Poiret (Philippe d'Artois), Michel Serrault (Albert Lecagneux, le voleur), Magali Noël (Madeleine), Clément Duhour (Monsieur Jean « Le Nain »), Darry Cowl (Lardenais, le témoin), Zita Perzel (la kleptomane), Lucien Baroux (le médecin chef de la clinique), Pierre Larquey (le maître baigneur), Pauline Carton, Marcel Vallée, Jacques Varennes, Pierre-Jean Vaillard, Fernand Raynaud.

1957 LES TROIS FONT LA PAIRE. 75'. **Réal.**: Sacha Guitry et Clément Duhour. **Pr.** : C.L.M.-Gaumont. **Scén.** : Sacha Guitry. **Ph.** : Philippe Agostini. **Mus.** : Hubert Rostaing. **Décors** : Raymond Gabutti. **Mont.** : Paulette Robert. **Son.** : Jean Bertrand. **Directeur de pr.** : Gilbert Bokanowski. **Distribution** : Gaumont. **Sortie** : 17 mai. **Interprétation** : Michel Simon (le commissaire Bernard), Darry Cowl (Walreux, un faux bandit), Philippe Nicaud (Jojo et Teddy and Partners, les jumeaux), Sophie Desmarets (Titine), Clément Duhour (Monsieur Jean, le chef de bande), Jean Rigaux (Bornier, un inspecteur), Robert Dalban (Walter), Julien Carette (Léon, le patron du bistrot), Gilbert Boka (Duval), André Chanu (Cotteret), Christian Méry (Ernest, un gangster), Pauline Carton (Eveline), Jane Karken (Georgette Bornier), Jacques Ary.



« Le Destin fabuleux de Désirée Clary »

1958 LA VIE A DEUX. 102'. **Réal.** : Clément Duhour. **Pr.** : C.L.M. **Scén.** : Sacha Guitry. **Ph.** : Robert Le Febvre. **Mus.** : Hubert Rostaing. **Décors** : Raymond Gabutti. **Mont.** : Paulette Robert. **Son.** : Joseph de Bretagne. **Directeur de pr.** : Gilbert Bokanowski. **Tournage** : 22 janvier au 25 février. **Distribution** : Cocinor. **Sortie** : 24 septembre. **Interprétation** : Pierre Brasseur (Pierre Carreau, auteur dramatique), Edwige Feuillère (Françoise Sellier), Sophie Desmarets (Marguerite Carreau, femme de Pierre), Louis de Funès (Maître Stéphane, notaire), Jean Tissier (Arthur Vattier), Gilbert Boka (Roland Sauvage), Christian Duvaleix (Jean Pommier), Jacques Jouanneau (Michel Sentis), Jean Richard (André Le Lorrain), Lili Palmer (Odette Ravail), Jacques Morel (Claude Montignac), Jean Marais (Teddy Brooks, illusionniste), Gérard Philipe (Désiré, le valet), Danielle Darrieux (Monique Lebeaut), Pierre Mondy (Lebeaut), Fernandel (Marcel Gaboufigue), Robert Lamoureux (Thierry Ravail), Ivan Desny (Michel Sellier), Pauline Carton (Madame Vattier), Jacques Dumesnil (Henri Girane), Maria Mauban (la religieuse), Jane Marken (Madame Fourneau), Madeleine Lebeau (Peggy), Marie Daems (Madeleine), Mathilde Casadessus (la cuisinière), Roland Manuel (Georges), Pierre Larquey (Anselme), France Roche (Comtesse Dlechinska), Clément Duhour (Georges).

1

2



le cahier critique

De Nostradamus à Walt Disney

THE SWORD IN THE STONE (MERLIN L'ENCHANTEUR). Film américain d'animation en Technicolor de WOLFGANG REITHERMAN. *Scénario :* Bill Peet, d'après le roman de T. H. White. *Musique :* George Bruns. *Chansons :* Richard M. et Robert B. Sherman. *Décors :* Ken Anderson. *Dessins :* Peet et Milt Kahl. *Montage :* Donald Halliday. *Son :* Robert O. Cook. *Production :* Walt Disney, 1963. *Distribution :* Walt Disney. *Durée :* 80'.

MARY POPPINS (MARY POPPINS) Film américain en Technicolor de ROBERT STEVENSON. *Scénario :* Bill Walsh et Don DaGradi, d'après le livre « Mary Poppins » de P. L. Travers. *Images :* Edward Colman. *Musique et chansons :* Richard M. et Robert B. Sherman. *Supervision et direction musicale :* Irwin Kostal. *Directeurs artistiques :* Carroll Clark, William H. Tuntke, *Chorégraphie :* Marc Breaux, Dee Dee Wood. *Accompagnement des danses :* Nat Farber. *Décors :* Al Dempster, Don Griffith, Art Riley, Bill Layne. *Costumes :* Tony Walton, *Directeur animation :* Hamilton S. Luske. *Dir. art. animation :* McLaren Stewart. *Animation :* Milt Kahl, Ollie Johnston, John Lounsbery, Hal Ambro, Frank Thomas, Ward Kimball, Eric Larsen, Cliff Nordberg, Jack Boyd. *Effets spéciaux :* Peter Ellenshaw, Eustace Lycett, Robert A. Mattey. *Trucages de la nursery :* Bill Justice, Xavier Atencio. *Directeur 2e équipe :* Arthur J. Vitarelli. *Son :* Robert O'Cook. *Conseiller :* P. L. Travers. *Interprétation :* Julie Andrews (Mary Poppins), Dick van Dyke (Bert), David Tomlinson (M. Banks), Glynis Johns (Mme Banks), Ed Wynn (oncle Albert), Hermione Baddeley (Ellen), Karen Dotrice (Jane Banks) Matthew Garber (Michael Banks), Elsa Lanchester (Katie Anna), Arthur Treacher (Constable Jones), Reginald Owen (Amiral Boom), Reta Shaw (Mme Brill), Arthur Malet (M. Dawes jr.), Jane Darwell (la femme aux oiseaux), Cyril Delevanti (M. Grubbs), Lester Matthews (M. Tomes), Clive L. Halliday (M. Mousley), Don Barclay (M. Binnacle), Marjorie Bennet (Mlle Lark), Alma Lawton (Mme Corry), Marjorie Eaton (Mlle Persimmon). *Production :* Walt Disney - Bill Walsh, 1964. *Distribution :* Walt Disney. *Durée :* 2 h 19 mn.

Walt Disney illustre à merveille la politique des *producers*. Même s'il ne met les pieds dans son studio qu'une fois par mois, et même si *Merlin l'enchanteur* fut conçu et réalisé par un animateur d'origine allemande, et même si *Mary Poppins* est tout entière l'enfant chérie de Stevenson, la présence et l'omnipotence de Disney demeurent inébranlables. Tel Mabuse ou Dovjenko, il conserverait son pouvoir, au delà de la mort.

Inutile d'attendre les rétrospectives de la Cinémathèque. Dans vingt ans les Disney paraîtront extraordinaires, sublimes, pour des motifs qui n'auront rien à voir avec la passion des confiseries ou le retour des bons sentiments. Evitons le ridicule des amateurs tardifs de la bande dessinée. C'est aujourd'hui qu'il faut estimer à sa juste valeur cet art singulier, qui se maintient dans un splendide isolement. La première idée qui vient à l'esprit concerne la notion d'art populaire, dans sa forme la plus maniériste. Apparemment, on ne trouve pas chez Disney un second ou un troisième degré. *Bambi* est admirable dans la mesure où il s'agit d'un « chromo » intégral, sans le moindre arrière-plan culturel. Mais l'œuvre disneyenne ne se résume pas dans une telle simplicité. Donald ou Mickey ne sont devenus des éléments Pop'Art qu'après leur diffusion para-cinématographique. Vendus comme poupées ou ornements vestimentaires, collés au fronton des manèges d'enfants, ils s'intégrèrent à un décor socio-culturel aussi vieux que le monde, et un jour il sera impossible de les « dater » avec exactitude. Mais auparavant, Donald et Mickey participaient d'une création originale, où l'idée de la beauté, l'idée de la laideur, ne tenaient aucune place. Dans cette neutralité, cette indifférence esthétique, a résidé pendant longtemps la force principale de Disney. Il se posait moins de questions qu'un graveur d'images d'Epinal. La critique et le public cultivé ont lutté contre cela, se bouchant les oreilles pendant la projection de *Fantasia* et fermant les yeux devant *Cendrillon* (à moins que ce ne soit l'inverse), sans comprendre qu'une recherche plastique conforme à leurs vœux ruinerait les bases de l'entreprise. L'animation para-picturale de MacLaren ou de John Hubley sera un jour pesée dans les sévères balances des historiens, confrontée aux inventions de leurs pairs et nul ne peut prédire ce qui en restera. Mais qui pourrait juger Disney, au nom de quoi? Sa confection marginale le met à l'abri des verdicts.

Dans les œuvres récentes, Disney va encore plus loin. *Merlin* est un film de digressions, où le prétexte (recherche d'une épée magique) est vite oublié, au profit d'une discrète remise en cause des mythes disneyens : la sorcière, les gentils animaux, etc. Simultanément, Disney affirme contre les destructeurs, genre U.P.A., la pérennité de ses conceptions, et en même temps il les critique, par l'introduction de l'érotisme et d'une certaine distance ironique.

Mary Poppins retourne contre les intellectuels le procédé du collage. Disney ne cherche pas à imiter *West Side Story* dans son ballet des ramoneurs. Il dévore complètement le succès de Wise, l'assimile, et en restitue une variante qu'il estime, avec raison, supérieure. Cela va très loin. Supposons que Resnais dans son prochain film introduise des fragments de *Blanche-Neige*. Cela n'étonnerait pas de sa part, et l'intellectuel dévorerait le naïf, en ferait *sa chose*, comme cela se produit dans les tableaux Pop. Maintenant, supposons le mouvement inverse. Disney, dans son prochain dessin animé, colle une scène de *Muriel*. Que penserait la critique conformiste ? Or, c'est ce qui arrive dans *Mary Poppins*. Cela ne signifie pas que Disney a perdu son innocence, qu'il mêle un miroir culturel à son ingénuité primitive, mais qu'il devient impossible de juger son œuvre en fonction des critères normaux. L'intelligence et la beauté ne fondent rien. Les films de Disney sont des objets, et ils dureront à cause de cela.



Mary Poppins : Dick Van Dyke.

Je n'entends pas ainsi que *Mary Poppins* est le fruit du hasard. Bien au contraire, jamais les références aux normes esthétiques et morales des *autres* ne se sont imposées avec une telle évidence dans un

film de Disney. On s'y attendrit devant le monde victorien comme n'importe quel snob contemporain devant une bouche du métro de Paris. Les raccords sont d'une virtuosité à faire pâlir les plus brillants monteurs. La partie de rires au plafond sacrifie à la mode Lewis Carrollienne, avec un brio étourdissant. Julie Andrews et Dick Van Dyke sont aussi merveilleux que les meilleurs interprètes de Gene Kelly. Bref, dans cet énorme numéro de virtuose, tout est perfection consciente. Pourtant, Disney ne renie pas son attitude antérieure, toute de refus devant les lois en vigueur dans le septième art. Tel un DeMille, il interrompt ses prouesses afin de revenir au mauvais goût de son prêchi-prêcha classique. Dans ce mauvais goût, cette mièvrerie, défendus contre vents et marées, et qui gênent la carrière du film, résident la trace et le secret d'une personnalité inaltérable. *Mary Poppins* nous invite à réfléchir sur nos opinions de l'heure. Qu'est-ce que l'art ? demande implicitement le dessin animé qui occupe le cinquième du film. Disney insinue dans notre esprit le doute le plus fécond. La nostalgie du chromo, sensible dans le décor, la présence des animaux familiers, etc., est-elle plus offensante que notre prédilection pour les costumes ridicules que portent les interprètes ? Certainement pas, et la réponse nous est fournie lorsque les personnages enfourchent les chevaux de bois, qui expriment toute notre tendresse envers l'art populaire du siècle dernier. Ces chevaux de bois, il est probable que Ingres et Delacroix les eussent jugés fort laids. N'empêche, nous les trouvons magnifiques. La chevauchée de *Mary Poppins* dévoile aujourd'hui une conjonction inévitable, celle qui conduira les cinéphiles de l'an 2000 à placer Walt Disney parmi les véritables *artistes* du siècle précédent. Prédiction choquante peut-être, mais dont il vaut mieux prendre conscience avant qu'il soit trop tard. — Michel MARDORE.

Le plus grand des complots

LE TIGRE SE PARFUME A LA DYNAMITE. Film français en Eastmancolor de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Antoine Flachot et Jean Curtelin. *Images :* Jean Rabier. *Musique :* Jean Wiener. *Montage :* Jacques Gaillard. *Interprétation :* Roger Hanin (Louis Rapière, alias Le Tigre), Roger Dumas (Duvet), Michel Bouquet (Jacques Vermorel), J.-M. Caffarel (colonel Pontarlier), Georges Rigaud (commandant Damerec), Assad Bahador (Hans Wunchendorf), Carlos Casaravilla (Ricardo Sanchez), Margaret Lee (Pamela Mitchum), Michaela Cendali (Sarita Sanchez), Michel Etcheverry. *Production :* Christine Gouze-Rénal-Profegi (Paris), Prod. Cinematograficas Balcazar (Barcelone), Dino De Laurentiis Cinematografica (Rome), 1965. *Distribution :* Gaumont. *Durée :* 85 mn.



Le Tigre se parfume à la dynamite : Roger Hanin.

Film de commande, filmé à la diable, sans déplaisir mais sans conviction, *Le Tigre se parfume à la dynamite* témoigne (malgré lui ?) d'une singulière fidélité de Chabrol à sa manière. Quand bien même il se voudrait anonyme et commercial, loin de ses rêves et de ses démons familiers, il *signe* ses films, par le biais de la caricature et d'un délire des plus gratuits.

Quoique... La caricature est — on le sait — chez Chabrol un peu plus qu'un moyen d'impressionner, qu'une arme pour mieux convaincre, qu'une facilité pour s'imposer. S'il lui arrive d'être aussi tout cela, c'est encore trop peu pour faire un auteur ou de grands films. La caricature, c'est aussi quand un vice de la vue ou un défaut de l'âme forme et déforme. Alors toutes les erreurs sont possibles : fausses perspectives, illusions qu'il faut perdre, préjugés qui coûtent cher, ignorances coupables : tout ce que Chabrol aime et dénonce, tout ce qui empoisonne le monde, soudain trop beau, trop offert aux regards, trop docile...

L'avantage des films « commerciaux », genre *Tigre*, c'est de pouvoir jouer ce jeu, qui est l'essence du genre, impunément, puis déboucher sur le délire le plus pur et le moins nécessaire (effets et causes sans cesse reliés mais confondus dans un même arbitraire, ce qui fait de ces films l'envers de ceux d'Hitchcock). Ce que les films graves nous disaient (*Les Bonnes Femmes* bien sûr, mais aussi les plus méconnus : *Ophélia* et *L'Œil du malin*) c'est ce que répètent *Le Tigre, Marie-Chantal et le Dr. Kah* : jamais l'écorce des choses n'a été aussi vide donc célébrée pour elle-même, à moins qu'elle n'ait été célébrée que parce que vide — et fausse.

Impossible de capturer la vie à sa source. S'il y a un témoin, il y a un spectacle : chaque geste devient alors un accomplissement essentiel, comme une version revue et corrigée de la vie, dont on aurait gommé les ratés et les hésitations. Albin Mercier, parce que c'est son vice, Le Tigre, parce que c'est son métier, viennent toujours *après*. Trop tard pour voir naître les choses, juste à temps pour découvrir à leur place ces trop belles harmonies qu'on dirait recomposées tout exprès pour eux, plantes carnivores qui vont se refermer sur eux s'ils ne découvrent à temps le complot qui les a suscitées. Il y a toujours un complot chez Chabrol, parfois inventé et illusoire mais toujours dramatique : le Docteur Kah et l'Orchidée en sont les dernières illustrations, les moins voilées et les plus banales.

Entre l'illusion et le retour à la lucidité, il y avait jusqu'ici un brusque mouvement de recul, tragique. Il faut un instant au héros d'*Ophélia* pour mesurer l'énormité de son erreur, comme dans ces nouvelles de Maupassant où la dernière phrase renvoie tout ce qui précède au néant. Entre le témoin et le spectacle qu'il a « sécrété », le fil soudain rendu visible se casse et les sépare enfin, renvoyant le témoin à ses remords, le spectacle à sa banalité.

Le Tigre se parfume à la dynamite ne dit rien d'autre, mais le dit plus vite. Désormais le mouvement de recul qui était le drame, la douloureuse nécessité des films précédents, disparaît. Tout simplement, chaque plan doit contenir *en lui-même* l'indice de sa fausseté, la preuve de son inauthenticité. Il suffit qu'il soit trop beau, trop calme, qu'un cadrage trop soigné évoque une carte postale, qu'un plan ait un air de déjà vu (car effectivement, tout ce que voit le spectateur est le plus souvent déjà vu par un personnage hors champ, et doit donc porter les traces de ce regard).

C'est-à-dire que le film est un pur exercice de style, moins efficace que *Marie-Chantal contre le Dr. Kah* car il veut aller plus vite et moins séduire. Dans ce monde de complots véritables mais déri-

soires (le même, tout compte fait, que celui des complots imaginaires mais meurtriers) *chaque plan doit se dénoncer lui-même.* Car, à la limite, le cinéaste est en droit de considérer le cinéma comme le premier de tous les complots. S. DANEY.

Nathalie de bois

SEX AND THE SINGLE GIRL (UNE VIERGE SUR CANAPE). Film américain en Technicolor de RICHARD QUINE. *Scénario:* Joseph Hoffman, d'après le livre d'Helen Gurley Brown, *adaptation* de Joseph Heller et David R. Schwartz. *Images :* Charles Lang Jr. *Musique :* Neal Hefti. *Montage :* David Wages. *Interprétation :* Tony Curtis (Bob Weston), Natalie Wood (Helen Brown), Henry Fonda (Frank), Lauren Bacall (Sylvia), Mel Ferrer (Rudy), Fran Jeffries (Gretchen), Leslie Parrish (Susan), Edward Everett Horton, Larry Storch, Stubby Kaye, Howard St-John, Otto Kruger, Max Showalter, William Lanteau, Helen Kleeb, Curley Klein, l'orchestre de Count Basie. *Production:* Richard Quine-Reynard Production 1964. *Distribution :* Warner Bros.

Richard Quine aime les jeux de miroirs. Ce sont ceux où il se retrouve le mieux, même si ses personnages s'y perdent un peu, finissent par ne plus très bien savoir qui ils sont, frôlent le tragique, avant d'être sauvés au dernier moment par leur créateur, un cinéaste aussi tendre et vulnérable qu'eux. Ses derniers films racontent plus ou moins la même histoire et *Sex and the Single Girl* n'est qu'une nouvelle version — ni très différente ni plus achevée — d'une situation dont il explore patiemment les possibilités.

Les scénarios de Quine tournent autour du même problème : comment concilier une activité professionnelle, un métier, avec l'exigence d'une vie intime? Il y aurait là prétexte à analyse sociologique (une fois de plus : *l'american way of life*, l'inadaptation, etc.), toutes choses que *Sex and the Single Girl* semble permettre par son sujet mais qui ne sont pas, tous comptes faits, l'essentiel. Car Quine choisit toujours pour ses personnages une activité qui est à la limite de la création artistique, quand elle ne la concerne pas directement. Récapitulons: un architecte (Kirk Douglas dans *Strangers When We Meet*), un peintre (William Holden dans *The World of Suzie Wong*), un scénariste (Holden dans *Paris When it Sizzles*) et, plus récemment, un dessinateur de bandes dessinées (Jack Lemmon dans *How to Murder Your Wife*) avant de finir par l'« écrivain » (scientifique il est vrai) de *Sex and the Single Girl*.

Ce qui importe — et ce par quoi Quine nous semble parfois si proche — c'est sans doute la trop grande faiblesse de ses personnages: trop lucides, trop sensibles pour s'adapter au monde qui les entoure, mais aussi trop peu persévérants pour l'abandonner tout à fait, renoncer au confort de ses apparences séduisantes. Ils passent donc sans cesse de l'un à l'autre, toujours entre deux eaux, entre deux exigences : celle de l'œuvre à réaliser, mais qui, achevée, devenue officielle, extérieure, ne pourra que les trahir, et celle d'une vie intime, secrète...



Sex and the Single Girl : Nathalie Wood.

Sex and the Single Girl se présente comme un commentaire, une suite possible du livre. Son sujet, c'est ce qui pourrait arriver à l'auteur du livre (best-seller à la mode), une fois le livre publié et sachant que l'auteur en est une ravissante jeune femme. Situation paradoxale du film qui, loin d'être une adaptation du livre, serait plutôt une réflexion sur sa destinée et sur celle de l'auteur. Lorsque le film commence, tout le monde lit, a lu ou lira le livre, et, bien sûr, on s'interroge : qu'en est-il de l'auteur ? Au nom de quelle expérience (ou de quel manque d'expérience, d'où le titre français) parle-t-elle si résolument des problèmes sexuels ? Une fois de plus, on ne peut séparer son activité professionnelle de sa vie intime : les fils qui les relient sont visibles à tous et Quine excelle à les mettre en évidence. C'est la leçon qu'Helen Gurley Brown (auteur du livre dont s'est tiré le film mais aussi — sous les traits de Natalie Wood — héroïne du film) fera l'expérience, expérience un peu cruelle (mais si peu...) et qui d'ailleurs finira bien.

Les films de Richard Quine seraient sans doute moins excitants pour l'esprit et plus achevés si leur auteur ne partageait pas quelque peu les hésitations et les craintes de ses personnages. De là que ce soient toujours des réussites mineures à propos de grands sujets. Non pas que Quine méconnaisse la valeur des thèmes et des situations qu'il illustre, mais c'est que lui-même demeure en deçà de leur exigence, dont il ne peut que pressentir la gravité sans jamais vraiment pouvoir l'affronter. *Sex and the Single Girl* possède les mêmes limites, les mêmes mérites : un sujet par lequel le film aurait pu devenir exemplaire, une manière, une touche par lesquelles il est agréable et parfois émouvant. Peut-être Quine est-il aussi devenu plus nerveux, moins lyrique qu'à l'époque de ses chefs-d'œuvre (*Bell, Book and Candle* et *Strangers When We Meet*) ? Alors se déployait ce qui fit toujours le prix de son art : cette douce mélancolie, une manière de rendre soudain visible ce qu'on ne croyait jamais pouvoir surprendre : l'intimité entre deux êtres, l'espace qui les rapproche et dans lequel ils vibrent... Il y a dans *Sex and the Single Girl* une scène étrange et douloureusement nostalgique : celle où Lauren Bacall et Fonda dansent lentement, les larmes aux yeux... — Serge DANEY.

Trahison sur commande

LORD JIM (LORD JIM). Film américain en Super-Panavision et Technicolor de RICHARD BROOKS. *Scénario :* Richard Brooks, d'après le roman de Joseph Conrad. *Images :* Frederick A. Young. *Musique :* Bronislau Kaper. *Décors :* Geoffrey Drake. *Costumes :* Phyllis Dalton. *Effets spéciaux :* Cliff Richardson et Wallt Veevers. *Montage :* Alan Osbiston. *Interprétation :* Peter O'Toole (Jim), James Mason (Gentleman Brown). Curt Jurgens (Cornélius), Eli Wallach (Le Général), Jack Hawkins (Marlow), Paul Lukas (Stein), Daliah Lavi (la jeune femme), Akim Tamiroff (Schomberg),

Ichizo Itami (Waris), Tatsuo Saito (Du-Ramin), Andrew Keir (le capitaine), Christian Marquand (l'officier français). *Production :* Richard Brooks, Columbia-Keep Films, 1965. *Distribution :* Columbia.

Rien n'est plus désagréable que de voir son attente déçue, sinon d'examiner raisonnablement le pourquoi de sa déception. Mais ne pas s'y résoudre, c'est renoncer avec la passion qui naguère vous brûlait. Que faire ? Eh bien, supposons ce qui suit n'être qu'une lettre, sorte de brouillon d'amitié où les mots raturés forment néanmoins des phrases car toujours il faut s'expliquer. Toujours relier deux idées, seraient-elles les plus contradictoires. Supposons donc et lisons ensemble.

Sans doute, le roman de Joseph Conrad, résumé (ce qu'un plan-commentaire de *Pierrot le fou* suggère à merveille), donne l'illusion du scénario à mettre en scène. Qu'importent alors les trahisons successives sur la durée et la construction mêmes du récit. C'est là un des privilèges du cinéaste, proche, en cette occasion, du chef d'orchestre, que de déformer les structures du modèle pour en restituer la couleur puisque, « j'ai retenu le thème de Conrad, qui est un thème éthique » (« La seconde chance », in *Cahiers* n° 166/7). Ainsi qu'il aime à le rappeler, Richard Brooks n'a de goût que pour la seconde chance : « Tous mes films racontent finalement la même histoire : celle d'un homme à la recherche de sa dignité et les moyens qu'il emploie pour y accéder ». Mais à trop suivre Brooks, nous risquons de perdre l'essentiel de notre première hypothèse, qui est la suivante : le récit oublié, reste Jim qui, pour reprendre les propres mots du cinéaste, est un des nôtres, un homme de notre temps, avec ses terreurs et ses faiblesses.

Or, Jim est trop souvent Lord, c'est-à-dire plus exceptionnel que commun, plus spectaculaire qu'il n'était permis. J'entends qu'un des défauts du film est d'avoir choisi Wagner contre Conrad. Il y a toujours quelque outrecuidance à indiquer ce qu'il aurait fallu faire. Tant pis ! Ce qui dans le compte rendu de Marlow, le récitant du roman, n'apparaissait que comme événement certes essentiel mais non souligné, gagne avec Brooks les dimensions d'un numéro de cirque offert à dix millions d'yeux cannibales. Ainsi Jim sur la jonque en feu, chargée de poudre. D'une part, l'acte est faussé par la répétition des champs-contrechamps (Stein-Jim) qui, contractant artificiellement le temps et l'espace, introduisent la notion du rachat, immédiatement perceptible ; d'autre part, conséquence indirecte du procédé employé, la lâcheté est mise entre parenthèses, presque sublimée, et le courage devient totalité idéaliste, alors que Conrad détruisait à l'excès l'idée de vertus en soi et indiquait, ce que le film, décidément irresponsable, reprend en demi-teintes lors de la séquence du procès, l'indivisibilité de l'homme et de ses ac-

Outre ce renoncement au réalisme, pris au sens de moyen et non de fin, le personnage de Jim souffre, au simple niveau de la mise en place, à savoir la direction d'acteurs, d'une malformation. Au lieu de laisser deviner ses hésitations, et donc de nous faire spectateur de notre propre mystère, Brooks place Peter O'Toole (Lawrence éternellement égaré) sur une corde raide, éclairant de plein feu sa conduite. Le film dès lors n'est plus qu'une suite de questions-réponses : il va tomber, non, bravo, il tombe, ô mon Dieu ! Tantôt le courage, tantôt la trahison avec un léger gain pour le premier camp. Un peu comme le chemin de croix imaginé par Jarry, l'humour en moins. On nous reprochera de n'être pas fidèle à la parole donnée, car n'aimions-nous pas, jadis, un cinéma d'effets semblables ? Un cinéma sans critique et tout à son objet ? Assurément, mais convenons que ses qualités essentielles, naïveté et simplicité, font ici défaut, et que la hauteur du propos dépasse le ton employé. En un mot, qu'on ne fait pas du Corneille avec les moyens avoués de Disneyland et que la morale se passe de leçons. Mais en voilà assez avec cette hypothèse, examinons la seconde.

Si nous ne contestons pas la liberté à un cinéaste de maltraiter l'œuvre qu'il a décidé d'adapter, il nous semblerait dangereux d'oublier le cas où ce dernier s'est décidé à en respecter la forme puisque « j'ai également essayé de conserver la forme, qui est celle d'un roman d'aventure, puisque c'est grâce aux péripéties de l'action que Conrad expose sa morale ». Que reste-t-il d'une pareille velléité ? Une galerie de monstres. Comme dans une représentation du défunt Grand Guignol, ils entrent en scène côté cour, vous attendrissent ou vous épouvantent, et sortent côté jardin, non sans vous avoir hélas cligné de l'œil. Voilà bien le drame de ce film, le clin d'œil ! Du Gentleman Brown à Cornelius, les acteurs, cabotins endimanchés, parlent et jouent à la manière des enfants des écoles publiques. « Tu sais papa, c'est moi le meilleur et non lui ». Affligeante bande (mal) dessinée... On sait que Richard Brooks jeta trois années de sa vie dans cette aventure et qu'il étudia minutieusement l'Orient dans l'espoir de retrouver point par point les lieux du roman. Or, cette quête de vraisemblance s'est transformée avec une égale minutie en suicide. Il n'existe pas un plan, en effet, qui ne sente l'apprêt, la présence de la caméra. La liberté (réalité de Jim) a été dévorée par le métier (magnificence de l'assaut du fort), la vie par la technique. Triste destin que celui d'un film où les adjectifs l'emportent sur les substantifs, où les lois de la production mettent aux arrêts l'inspiration d'un homme pour lequel les doux oiseaux de notre jeunesse demeurent les plus fidèles compagnons.

Gérard GUEGAN.



Lord Jim : Dahlia Levi, Peter O'Toole.

Une proche limite du cinéma

LA CAGE DE VERRE Film français de PHILIPPE ARTHUYS et JEAN-LOUIS LEVI-ALVARES. *Scénario :* Philippe Arthuys. *Images :* Georges Pessis. *Musique :* Philippe Arthuys. *Montage :* Sylvie Blanc. *Son :* Christian Hackspill. *Interprétation :* Françoise Pre-

vost (Hélène), Jean Negroni (Pierre), Georges Rivière (Claude), Dina Doron (Sonia), Rina Ganor (Tamar), Maurice Poli (Antoine), Azaria Rapaport (Newsman), Nathan Cogan (le médecin), avec la voix de Renaud Mary. *Dir. prod. :* Neuman, Matalon, Cotet. *Production :* Franco - Israélienne Telecinex - Eurodis (Paris), Noy Film-A.D. Matalon & Co. (Tel-Aviv), 1964. *Distribution :* Athos Films - MM. Siritzky. *Durée :* 85 mn.

Il s'est trouvé reproché trop souvent — du côté d'une critique à la recherche chez les autres de la lucidité et du sens des responsabilités qui peut-être lui faisaient défaut — aux jeunes cinéastes français de ne pas oser ou désirer faire des œuvres « engagées », et les *Cahiers* aussi ont trop souvent fait grief à certains films se voulant, eux, « engagés », de ne l'être que par principe et donc mal, pour que *La Cage de verre* ne soit pas l'occasion d'examiner d'un peu plus près comment le cinéma s'accommode des problèmes de notre temps et monde. Dans quelle mesure cet art, inséparable d'une part de fiction ou lui-même fiction à part entière, peut-il parallèlement tenir un rôle critique, dans quelle mesure est-il à même de traiter d'aventures, de conflits, de drames qui ne soient plus seulement sentimentaux, policiers, psychologiques, mais idéologiques, sociaux, politiques ou moraux, sans pour autant les envisager et les utiliser comme incidentes à sensation ou vulgaires prétextes, c'est-à-dire sans forcément tomber dans quelques-uns des pièges qui les signalent : démagogie ou simplisme, alibi ou chantage ?

C'est en effet très souvent le sort de nos films « responsables » que de ne pas échapper à de tels pièges. On vit la guerre d'Algérie faire figure de toile de fond à un drame poético-intimiste que quelques années plus tôt Carné et ses compères eurent situé dans la France abstraite des bas-fonds ; ou bien les camps de concentration posés comme lieu idéal, espace théâtral de conflits théoriques dont il est peu probable qu'ils n'étaient pas en ces lieux et temps, remis à plus tard... Par contraste, *La Cage de verre* (premier long métrage du musicien Arthuys, en collaboration avec le chef monteur Levi-Alvarès) est un film exemplairement « engagé », et ce précisément parce qu'il ne soutient pas une thèse ni ne sert un parti pris, comme il évite de se parer des problèmes humains qu'il soulève, d'en faire son cadre ou sa caution. Les auteurs, renonçant à la fois aux facilités du didactisme, du dirigisme et de la complaisance, jouent la partie la plus ambitieuse et la plus ingrate : maintenir posées en face du spectateur (dont on requiert une réaction) quelques questions — sur le racisme, l'oubli, la haine, la complicité victime-bourreau — censées le concerner *directement*, c'est-à-dire *avant même* toute intrigue ou toute identification au héros — d'ailleurs radicalement exclue ici —, et autres biais destinés jusqu'à présent à « dorer la pilule ».

La première question qui se pose pour un cinéma « engagé » est en effet celle de



La Cage de verre.

la priorité de l'intention sur l'action, autrement dit de la priorité (ou de la non-priorité) des idées sur les personnages, du débat sur le drame. Question essentielle, puisque de sa réponse dépend que le film soit seulement théorique et velléitaire, c'est-à-dire superflu, inutile à sa cause, ou qu'il soit effectivement la mise au jour — ressentie comme telle par le spectateur — de cette cause. De là dépend — unique raison d'être de son engagement — qu'il porte ou non. Le témoignage (de si grave conséquence soit-il) d'un film qui méprise ou néglige le cinéma ne peut recevoir du spectateur d'autre approbation que venue d'un acte de foi tout aussi *a priorique* : il clot le débat au lieu de le rendre possible. A la façon dont l'idée s'incarnera ou non, à sa participation ou à son refus de participer à la structure et au déroulement du film est donc lié le sort même de cette idée. L'engagement au cinéma consiste d'abord à s'engager *dans* le cinéma.

La Cage de verre fournit à cette question une réponse mesurée et passionnée en même temps : le film tente la synthèse et l'équilibre d'un cinéma d'idées et d'un cinéma d'actes, crises psychologiques et débats moraux s'y développent sur le même plan, conscience et oubli, réflexions et doutes y sont montrés en termes d'équivalence, si bien que le problème vaste du racisme (et de ses prolongements psychiques et moraux) se trouve participer de celui plus spécifiquement cinématographique, de décrire l'aventure intime et publique d'un homme qui les vit, les subit et les pense lui-même. Ainsi les questions que soulève le film veulent-elles être avant tout incarnées, et non pas seulement exposées ou esquissées à travers les personnages et leurs rapports : incarnées, c'est-à-dire vivantes et confuses en même temps que posées, sensibles en même temps qu'exprimées, à telle enseigne que les personnages ne sont ni leurs symboles ni leurs pantins, comme cela se voit le plus souvent, mais véritablement leurs sujets. Le premier mérite de *La Cage de verre* est donc de poser le problème de la responsabilité et de l'engagement en termes de cinéma, c'est-à-dire *à partir* de personnages hantés et complexes à l'évolution desquels le film soumettra tout du long sa propre évolution. On verra que c'est pourtant dans cette ambition même et dans sa réussite partielle que réside la cause principale de l'échec du film.

Nul doute ici que les questions soient au cœur du film. Elles vivent avec le protagoniste, battent à son rythme. C'est un Juif, rescapé des camps et qui est parvenu, à force d'oubli, à *refaire* sa vie. Il vient en Israël quelque temps, avec sa femme et complice, pour y bâtir des barrages, et se trouve dès ce moment quotidiennement affronté à ses démons patiemment noyés. Il voit s'effriter peu à peu son édifice d'ombre. Le film conte cette remise en cause du sens d'une existence, suivant doute à doute l'hésitation du héros à témoigner au procès d'Eichman ou à s'ouvrir aux autres. Doutes, interrogations, angoisses, ambiguïtés — incarnations protéiformes d'une centrale question —, tels sont les nœuds de l'intrigue, les moteurs de la progresesion d'un drame tout intérieur au personnage et animé d'une sourde violence dont les échos ou les éclats hérissent le film, mais qui restera en suspens, le film se refusant aussi à forcer tout jugement, à proposer quelque solution que ce soit.

Paradoxe curieux, la plupart des films qui se dirent ou qu'on dit « engagés » affrontaient leur objet au *présent de narration*. C'est-à-dire qu'ils montrent un passé recomposé. Faits après coup (pour une raison qu'on imagine), ils reviennent en arrière ; faits au temps de la réflexion et fatalement chargés de ses jugements et barêmes — quand ce n'est pas du jugement de l'Histoire —, ils préfèrent feindre de n'en être pas contemporains et rétablissent le temps et le décor de l'action comme s'ils avaient pu en être contemporains, ne pouvant pourtant éviter d'y projeter un certain recul critique qui la trouble. Pareille reconstitution entre

deux eaux ôte toute valeur à cet engagement rétroactif ; cette ambiguïté concertée n'est qu'une manière de malhonnêteté. Et l'inintérêt des films de reconstitution sur les camps (sauf *La Passagère* : mais son projet était de jouer, comme *La Cage de verre*, sur la confrontation présent-passé) tient à cette mauvaise foi.

Dès qu'il s'écarte du documentaire, le cinéma ne peut prétendre rendre compte de drames, dont l'ampleur ou la gravité débordent du passé sur le présent, sans épouser ce ressac et sans montrer leurs débordements et prolongements actuels — vécus. C'est précisément l'ambition de *La Cage de verre* : parler du passé comme tel, c'est-à-dire parler au présent.

L'aventure y est alors celle d'une réflexion ; l'action elle-même est réflexion, c'est-à-dire contemporaine de son récit. Le temps de la réflexion continue et interroge celui de l'expérience, si bien que cette interférence du passé et du présent entraine nécessairement un autre échange — d'une conséquence essentielle au cinéma —, celui du général et du particulier. *La Cage de verre* se joue à la fois sur le tableau de la morale et sur celui de la psychologie, vise à poser la question de l'espèce en même temps et à travers celle du sort d'un homme. L'intérêt et l'originalité du film résident dans cette superposition de plans et dans la complexité de leurs rapports — et il n'y aurait rien d'autre à dire, la réussite serait complète si, au moyen du cinéma, on était parvenu ici à faire *naturellement* s'incarner dans la quotidienneté d'un individu des problèmes qui engagent l'espèce.

Or, Jean-André Fieschi le remarque très justement dans *Le Nouvel Observateur*, il est difficile au spectateur le plus bienveillant d'adhérer tout à fait au propos du film, de participer au débat qu'il propose, pour cette raison — inattendue — qu'on ne croit pas à la réalité du drame du héros. Celui-ci — la faute en incombe-t-elle vraiment au jeu de l'acteur ou tout bonnnement à une limite naturelle du cinéma ? — non seulement irrite (ce qui est un signe de réalité et se justifierait dans la volonté des auteurs — voir leur réponse dans le « Petit Journal »), mais fait l'effet d'en rajouter, de se forcer par surenchère à plaider coupable... Tout se passe pour ce personnage, chargé de signifier une aventure qui le dépasse, responsable à la fois de sa prise de conscience et de celle du spectateur, comme s'il lui était impossible de jouer ce double jeu sans outrer chacun des rôles, autrement dit sans tricher d'une part et de l'autre au détriment de l'une et l'autre.

A cette entreprise d'autoconviction, il semble que le cinéma soit perdant. L'on touche sans doute ici à une limite réaliste du cinéma : le film serait faux si le personnage ne vivait pas intensément le débat : il serait faux par défaut d'incarnation ; et il est faux, très paradoxalement, parce que cette incarnation est très forte, excessive : comme si le cinéaste, redoutant les sécheresses de l'exposé ou que le drame paraisse artificiel, n'avait pas fait assez confiance à ce qu'il faut bien nommer la force réaliste du cinéma, à sa faculté naturelle de prêter vie. Une attention trop soutenue — et la mieux intentionnée du monde — au réalisme des situations et à la vérité des personnages nuit à l'exercice normal de cette vraisemblance et de cette vérité. Et les moments les plus beaux, les plus « vrais » de *La Cage de verre* sont ceux précisément où le cinéma se laisse aller à lui-même : le couple d'amis, l'un et l'autre en dehors du drame et s'y promenant insouciamment. Si leur liberté d'être accuse par contrecoup l'aliénation du héros — ce que voulaient obtenir sans doute les auteurs —, elle atteste aussi de son peu de réalité. Et cela parce que la surdétermination du héros (nécessaire et fondant l'engagement du film, on l'a vu) contrarie la tendance profonde du cinéma à l'indétermination.

Il n'y a de cinéma possible, semble-t-il, que de l'universel. Les cas particuliers — excès ou monstruosités — qui ne recoupent pas quelque archétype restent fatalement étrangers à tout art de communication. Or, faut-il le dire, si le racisme en tant que tel concerne chacun de nous, son illustration nazie échappe, en fonction même de sa monstruosité, à toute fiction, et commence où le réalisme cesse. Robert Antelme écrit, au début du récit de sa déportation (« L'Espèce humaine ») : « Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. A peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions. A nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*. Cette disproportion entre l'expérience que nous avions vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite, nous avions donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose. »

C'est quand il se veut le plus proche de nous, quand il devrait nous concerner au plus près et au plus profond, que le cinéma curieusement se recule, prend ses distances, préférant sans doute au rôle de conscience celui de témoin, et à celui-ci le corps à corps avec la vie. — Jean-Louis COMOLLI.

Index 65 de la Cinématographie Française

L'Index de la Cinématographie Française est au même titre que le Screen World de feu Daniel Blum, le Monthly Film Bulletin et la collection annuelle du Film Bühne un instrument de travail aussi utile que passionnant pour tous ceux qui cherchent sur un film des renseignements plus complets que le simple nom du metteur en scène.

L'Index 64 était, grâce à un remarquable répertoire alphabétique des films, couvrant près de 600 pages et donnant pour chaque film sorti en France depuis 1946 le titre original (dans le cas d'un film étranger), la durée, l'année de production, le réalisateur et les trois principaux interprètes, un véritable monument.

On pouvait espérer de son successeur un apport aussi utile à la documentation cinématographique mais, malheureusement, il n'en est rien.

Tout d'abord le répertoire alphabétique renvoyant pour chaque film à l'Index qui l'analysait et qui existait dans *toutes* les précédentes éditions a été supprimé. A sa place, on ne trouve qu'une liste des nouveaux films de l'année ; mais, comble de surprise pour le lecteur fidèle de l'Index, la différence, déjà considérable, n'en reste pas là, car l'Index 65 est accompagné d'un petit fascicule de 70 pages contenant les films oubliés (!) dans l'Index 65 avec encore une fois un nouveau répertoire de films.

C'est-à-dire que le lecteur qui cherche un film est obligé de consulter maintenant *trois* répertoires au lieu d'*un* comme précédemment. Le temps perdu, la difficulté et en un mot la confusion sont donc triplés. Cet aspect confus et désordonné du dernier Index est de plus aggravé par les innombrables coquilles et erreurs qui l'émaillent. Le propre d'un ouvrage de répertoire est de fournir une documentation *sûre* que l'on n'a pas besoin de vérifier. Le Monthly Film Bulletin, édité par le British Film Institute, donne sur chaque film des renseignements aussi complets qu'exacts et le Film Bühne procure des distributions souvent définitives, toujours exactes.

Or cet Index 65, véritable « mouton noir » de la série, a besoin d'être constamment vérifié avant d'être utilisé. Les coquilles sont tellement nombreuses et grossières que l'on est en droit de se demander si les épreuves ont été relues. Certaines prêtent à rire (dans la seule distribution de *Cinq semaines en ballon* on trouve Red Buttono au lieu de Buttons, Babian au lieu de Fabian, Peter Larre au lieu de Lorre), d'autres sont moins amusantes, Taurog, orthographié Tauwrog (p. 108), Mankiewicz devenant par deux fois dans la même page Manckiewicz, Ranald MacDougall se muant en Ronald (p. 79), la perle étant la distribution de *Old Shatterhand* qui ne compte pas moins de sept coquilles.

Plus graves mais tout aussi nombreuses sont les erreurs. Le réalisateur de *Le Mercenaire de minuit* devient Richard Nelson, au lieu de Wilson, le nom de De Toth, ni même celui de Freda, ne sont indiqués dans la fiche de *L'Or des Césars*, Lee J. Cobb est crédité dans la distribution des *Enfants du Diable* alors que toute personne qui a vu le film sait parfaitement qu'il ne joue aucun rôle dedans et n'apparaît que dans le pilote-TV de la série.

L'Ange pervers est déclaré être tiré d'une nouvelle de Maugham, véritable gag puisque dans son édition de 1937, le *roman* de Maugham ne fait pas moins de 619 pages. La fiche de *Parrish* de Daves indique froidement que la première du film a eu lieu le 1-4-64 alors que plus de vingt mois auparavant il était possible de voir le film dans les salles de quartier parisiennes et, comble d'horreur, crédite Jean-Pierre Steiner comme co-monteur du film alors que M. Steiner qui travaille sur les V.F. des films de la Warner n'a absolument rien à voir avec le montage proprement dit du film, celui-ci ayant tout de même lieu aux U.S.A., ce que semble ignorer le critique de l'Index.

Même si *Goldfinger* n'est pas un film excellent, ce n'est pas une raison pour s'acharner sur son directeur de la photographie, Ted Moore, devenu subitement Ted Holmes.

Parallèlement à ces erreurs, les oublis sautent aux yeux (les scénaristes de *Old Shatterhand*, le titre V.O. de *La Révolte des Indiens Apaches*, etc.) et certaines fiches sont par trop incomplètes (*Maciste contre les géants, Maciste contre les Mongols, Le Tyran de Syracuse, Lo spettro, Tarzan chez les coupeurs de têtes*, etc.).

Certains résumés de films (*Stage to Thunder Rock, Les Téméraires, Le Mercenaire de minuit*, etc.) ne couvrent que la moitié de l'action du film, laissant notamment dans l'ombre toutes les séquences finales. L'Index n'ayant rien à voir avec les fiches de production des firmes, elles, très souvent incomplètes, il semble pour le moins étonnant que le critique qui a vu le film ne se donne pas la peine de compléter celles-ci, le rôle de l'Index n'étant pas de ménager le suspense final d'un film mais d'en donner un résumé *complet*.

Notons cependant à l'actif de cet Index 65 l'apparition, pour la première fois depuis le début de la série, des rôles, bien que les distributions ne soient que rarement complètes et malheureusement quelquefois fausses (la distribution du *Défi des flèches* du vieux routier Selander impose au spectateur, lecteur de l'Index, un puzzle assez difficile, les rôles donnés par l'Index n'ayant rien à voir avec la vraie distribution du film).

Cette apparition des rôles laisse d'ailleurs bien augurer de l'avenir et on est en droit d'espérer de l'Index 66 des distributions très étoffées. Les index des personnalités, composant la deuxième partie du livre sont aussi incomplets que d'habitude et, fait étonnant, l'index des chefs opérateurs, qui se trouvait dans les précédentes éditions, a disparu...

Après cette critique aussi sévère que justifiée par l'importance même de l'Index en France comme à l'étranger, on ne peut qu'espérer que ces quelques suggestions seront écoutées et que l'Index 66 sera le digne pendant de ses aînés. Patrick Brion. (*Index Cinéma 65 de la Cinématographie Française*. 18e *année*. 25e *volume*. 50 F.)

Les Théâtres de Carton par Pauline Carton

Nous ne nous attacherons ici qu'au seul chapitre qui recoupe nos préoccupations, et précisément celles du présent numéro, chapitre qui est, par ailleurs, une très récente addition à ce livre de 1934, réédité cette année en édition de poche, il s'intitule : « Sacha Guitry ».

« Oui, Monsieur l'interviewer, oui, j'ai bien connu Sacha Guitry. Oui, j'ai durant de nombreuses et heureuses années fait partie de sa troupe.

« Non, je n'aime pas parler de Sacha Guitry, car je sais ce qu'est l'interview »...

Ce préambule fera comprendre que nous nous soyons abstenus de rencontrer Pauline Carton pour compléter le portrait de Guitry au travail que nous avons tenté de brosser. Mais si Pauline Carton redoute l'entretien, l'écriture elle, ne lui fait pas peur et l'on trouvera en se reportant à son livre sa précieuse collaboration à notre entreprise. Précieuse en effet, puisqu'y figurent, par exemple, d'intéressantes précisions sur Sacha et la direction d'acteurs. Ainsi :

« Et, brusquement, en franchissant le seuil du domaine Guitry, voilà que tout ce que j'entendis dire en art théâtral me plut.

« Chaque directive m'enchanta et j'eus l'impression que toutes les impulsions reçues au cours du travail me poussaient juste dans le sens où je désirais aller, et où je n'aurais fichtre pas été capable de m'aiguiller toute seule. (...)

« Nous répétions avec une aisance folle ; ayant l'impression de faire ce que nous voulions, alors que nous étions dirigés par radar dans le sens exact voulu par l'auteur.

« Lorsque vous voyez un couple danser, il est évident que le cavalier « conduit » sa partenaire.

« Mais combien cette « conduite » peut être variée !

« Certains mâles remorquent leur danseuse avec la robustesse impitoyable du

débardeur coltinant des sacs de pommes de terre.
« D'autres n'ont même pas l'air d'y penser, et le couple évolue avec la grâce d'une plume portée par la brise.
« Eh bien, c'est cela qui nous arrivait.
« Nous répétions avec le sentiment de la pleine liberté, esquissant bien souvent des mouvements de nous-mêmes, — tandis qu'il nous donnait (comme par exemple, dans *Désiré*) des indications dans le genre de : — Faites le ménage, toutes les deux, rangez la vaisselle et les ustensiles, quand vous en aurez envie. Mais *pensez*, pensez tout le temps qu'il est 9 heures du soir, que la journée de travail est presque finie, que les patrons en sont aux liqueurs, qu'il fait chaud, que ça sent la cuisine, et que vous voudriez bien voir arriver le domestique mâle !
« Indications beaucoup plus favorables à l'épanouissement d'une œuvre, que les trop fréquents :
— Vous poserez le pot de moutarde après le mot « tambouille », et tiendrez le portrait du marquis de la main gauche (détails qui ne demandent à être fixés qu'en fin de répétitions — et non imposés au début, comme cela se produit encore trop souvent). Nous répétions donc en pleine euphorie. »
Pauline Carton évoque également quelques souvenirs du tournage du *Roman d'un tricheur*. Ils indiquent assez bien comment Guitry entendait l'expression d'auteur de films.
« Les producteurs avaient pensé être utiles et agréables au patron, en engageant, pour le servir, un petit état-major du genre metteurs en scène, lequel n'avait pas fait long feu.
« Le jour même de leur arrivée, ces innocents avaient pensé que « servir » voulait dire « diriger », et ils avaient répandu sur Sacha Guitry des avalanches de conseils.
« C'étaient les seules choses, au monde, qu'il ne tolérait pas qu'on lui donne.
« En moins de temps qu'il ne faut pour le penser, il les avait rabroués, recalés, dirigés vers la gare et renvoyés à Paris.
« Il resta donc seul maître à bord, flanqué d'un régisseur, un excellent opérateur (Lucien), un chef de figuration (l'incroyable Trignol, dont le vocabulaire eût fait rougir un singe adulte ; c'est lui qui, déguisé en curé, circulait à vélo dans les abords de Nice, et faisait des gestes obscènes aux vieilles dames qu'il croisait en chemin) et... deux ou trois crabes de bonne volonté, sans compter les interprètes. »
D'autres passages de ces sympathiques mémoires évoquent quelques tournages de Sacha Guitry, mais il est certain que c'est surtout le théâtre qui est en question dans le livre de celle à qui Sacha disait : « Vous êtes un des derniers représentants d'une race, hélas ! qui tend à disparaître. Vous avez l'air d'être née en tournée. »
Jacques Bontemps (*Les Théâtres de Carton, par Pauline Carton, Ed. J'ai lu.*)

Lettre de Paris sur le Venezuela, les coupures, Lumière et l'O.R.T.F.

Lundi 4 octobre, 22 h 40, deuxième chaîne : *banc d'essai.* Une émission à ne pas manquer. Pensez : c'est l'émission du Service de la Recherche de l'O.R.T.F. Quelque chose comme le refuge des cinéastes en liberté. Ce soir-là : *Les chemins de la fortune*, un film réalisé au Venezuela par un jeune opérateur, Peter Kassowitz, et un étudiant en philosophie aimant voyager dans les pays qui bougent, Régis Debray.

En fait, un film excellent. Des images vraies, cruelles, et — tour de force — une séquence tournée dans le maquis du Falcon qui nous montre de vrais rebelles à l'entraînement, qui nous décrit, somme toute assez bien, la vie de ces desperados qui risquent leur vie 24 heures sur 24 parce qu'ils ont lu et cru Marx et Mao. A l'issue de la projection, Monsieur Péricart s'émerveille de la discrétion avec laquelle Peter Kassowitz a traité certaines séquences.

Ce que semble ignorer Monsieur Péricart c'est que cette discrétion n'est pas exactement le fait de Monsieur Kassowitz. Je m'explique :

Ce film, réalisé en 16 mm (et fort bien monté) a été enté d'un commentaire dont je suis l'auteur (c'est du moins ce que continue à prétendre le générique du film). Un commentaire qui vaut ce qu'il vaut mais qui a le mérite de ne pas mâcher ses mots. Un commentaire qui épouvanta si fort les responsables du Service de la Recherche qu'ils me prièrent à l'issue d'une projection vieille de plusieurs mois de faire quelques coupes. Prière téléphonique. Je demandai à l'époque, fort poliment d'ailleurs, à ces messieurs, de bien vouloir m'adresser une note écrite avec le détail des coupes souhaitées par eux. J'attends toujours cette note écrite.

Mais, lundi soir, j'ai eu la surprise de voir le film de Peter Kassowitz en entier et de n'entendre qu'une partie de mon commentaire. Certaines phrases avaient disparu ; celles, par exemple, qui disaient « qu'au temps de Pétain, maquisard s'orthographiait saboteur », une autre qui disait que « même s'ils devaient le perdre, le combat des rebelles du Falcon était un bon combat », celle qui disait que « pour les combattants, les lendemains qui chantent finiraient bien par arriver »... plusieurs autres encore.

On avait pudiquement « gommé ».

Je sais que les temps sont durs et qu'il est toujours agréable de voir une œuvre à laquelle on est intéressé passer à la télévision (les droits d'auteurs). Je sais aussi — enfin c'est mon idée — que certains sujets perdent toute valeur s'ils sont entachés par la moindre concession. Je n'ai rien contre la télévision commerciale, récréative. Je fais volontiers dans le genre guilleret ou mystérieux. Mais, quand il s'agit de parler de quelque chose d'aussi grave que d'hommes qui se battent pour leur liberté... Il n'était pas question, au départ, d'un film de tourisme. Ce n'était pas le commentaire du « Carracas by night » qu'on m'avait commandé. Le producteur du film et son réalisateur m'ont dit et répété qu'ils appréciaient mon texte.

Alors ? Pourquoi cette poussée tardive de pudeur ?

Ajoutons que Monsieur Péricard a signalé aux téléspectateurs que ce film avait obtenu le prix Louis-Lumière. Abus de confiance. Le film que les scénaristes et les critiques, membres du Jury Lumière, avaient distingué, était un film qui disait tout ce qu'il avait à dire. Pas un film timide au point de faire silence quand il s'agit d'expliquer ce que c'était qu'un maquis, en 63, au Venezuela.

Ultime détail : le prix Lumière fut remis à Peter Kassowitz au cours d'un somptueux banquet au Pavillon Dauphine. Banquet présidé par Monsieur Contamine.

C'est tout.

Je ne vais ni me rouler par terre en brandissant un drapeau rouge, ni jouer les poètes offensés, simplement j'aimerai que — si l'O.R.T.F. repasse ce film — elle enlève du générique le nom de votre — bien respectueusement votre

Rémo FORLANI.

P.S. Messieurs Péricard et Kassowitz ont évoqué avec délices le nom de Chris Marker. Je connais assez bien ce grand, ce très grand cinéaste, pour savoir qu'il n'est pas partisan de la politique des « coupes ».

Le comédien de télévision et ses rivaux

La plupart des problèmes esthétiques et des caractéristiques sociales du spectacle pouvaient jusqu'à ces dernières années être examinés sous deux angles correspondant à deux époques : *avant le cinéma*, *après le cinéma*. Une troisième époque, mieux, un troisième âge, a commencé avec la télévision.

La notion d'*interprète*, notamment, a été entièrement bouleversée. Déjà le cinéma avait ôté au comédien sa liberté, sa conscience et ses pouvoirs actifs. Au théâtre, pour important que puisse être le rôle du metteur en scène, le comédien, *au moment de la représentation*, demeure seul maître à bord. Rien ne l'empêche, en principe, d'infléchir son personnage dans un certain sens, voire de ruer dans les rangs et de trahir brutalement le directeur d'acteurs ou l'auteur. Aucune force au monde ne put empêcher Mlle Mars de remplacer le mot « lion » par le mot « amant » dans le vers fameux de « Marion de Lorme ». Face au public, le comédien de théâtre est souverain, il échappe à toute surveillance : l'inéluctable, c'est-à-dire le mot prononcé, le geste fait, s'accomplit sous sa seule responsabilité : il connait sur la scène une succession d'instants de pouvoir divin.

Le cinéma devait briser cette liberté superbe, mettre au comédien des mors dont il sent à tout moment la traction, établir une sorte de séparation des pouvoirs, en divisant en deux l'ancienne unité de l'acteur puisque l'instant de l'inéluctable — celui où il joue — n'est plus confondu avec l'instant où il affronte le public, et qu'il ne se présentera plus à celui-ci qu'*absent*. Les pouvoirs, ici, sont de l'autre côté de la caméra. Le metteur en scène, l'opérateur, toute la lourde et lente machine de la technique cinématographique sont, face au comédien, comme une armée de chars vis-à-vis de l'infanterie. Le mystère est enclos dans une machine aux rouages invisibles, à l'action secrète.

Au théâtre, le comédien, au cours des répétitions, prend lentement possession de l'œuvre. Il peut, avec une précision parfaite, en imaginer l'ensemble, *tel que le verra le spectateur*. L'image va brouiller entièrement les cartes, plonger le comédien dans la nuit de l'aveugle. Ce qu'il a fait, ou, plutôt, ce qu'on a fait de lui, il ne le saura qu'*après*, lorsqu'il *se regardera jouer*, c'est-à-dire au moment où le temps d'agir sera passé, où les jeux seront faits. Quelles que puissent être ses connaissances techniques, il lui est impossible de contrôler le travail de la caméra à l'instant où celle-ci fonctionne, tandis qu'il est, lui, contrôlable à chaque instant, à chaque mot, à chaque battement de cils.

La télévision va, une fois de plus, dépayser le comédien. Si elle est pour lui une chance de ne pas connaître le chômage, si elle est un tremplin relativement accessible pour les acteurs débutants et une providence pour les inconnus de talent moyen qui peuvent trouver en elle une source de revenus décents (est-il utile de rappeler qu'elle est *la plus grande entreprise de spectacle jamais montée jusqu'à ce jour*), elle est aussi *autre chose qu'un spectacle* et elle a dressé, face au comédien, des rivaux naguère inimaginables. Des journalistes, des joueurs de rugby, des professeurs, des cuisiniers : Jean Baert ou Mme Grimau, Lumumba ou cette Mme Robillard qui tint la France en haleine des semaines durant parce qu'elle connaissait le moyen de beurrer correctement des biscottes ! Antoine n'avait pas imaginé ça, qui mettait des quartiers de *vraie* viande sur la scène, aux beaux temps du Théâtre Libre. A la télévision, le boucher lui-même est vrai. Ce *naturel* après lequel courent les comédiens depuis que le théâtre est désacralisé, voilà que la télévision en fait notre pain quotidien. Le comédien, dans l'exercice de ses fonctions, allait trouver à la télévision un troisième univers, qui n'est ni celui du théâtre, ni celui du cinéma. Ses rapports même avec le public allaient, une fois de plus, être modifiés.

Si le comédien de théâtre avait été tout-puissant face au public, si le comédien de cinéma, dépouillé de sa conscience et de son autonomie avait, en revanche, gagné en mystère vis-à-vis du public, se divinisant à ses yeux dans la mesure où il se déshumanisait, le comédien de télévision, lui, promis éventuellement à une popularité foudroyante, perd en prestige ce qu'il gagne en familiarité et risque la dangereuse maladie de *l'usure.*

La boulimie monstrueuse de la télévision a donné leur chance aux visages anonymes et souligné du même coup l'impuissance de la plupart des visages connus à demeurer longtemps supportables. La télévision *use* : c'est déjà un truisme. Elle use tout : le charme, la beauté, le talent. Une lassitude quasi-conjugale s'empare des téléspectateurs devant un visage vu trop souvent. Mais elle n'use rien si férocement que *l'acteur jouant un personnage.* Si Desgraupes et Dumayet interprétaient les rôles principaux d'une « dramatique », chaque mercredi, depuis dix ans, au lieu de n'être jamais que Desgraupes et Dumayet, il y a bien longtemps qu'ils auraient dû se saborder.

Peut-être est-ce le contact quotidien et familier avec l'image du réel qui rend le téléspectateur si susceptible lorsqu'il s'agit de l'imaginaire et de ses interprètes. Un rôle marque plus profondément le comédien de télévision que le comédien de cinéma. Heureusement, le spectacle télévisé se renouvelle à une telle cadence que l'image, si elle frappe fort, s'oublie vite. A condition, toutefois, qu'elle ne reparaisse pas à intervalles réguliers. On sait le tour qu'a joué à Souplex l'inspecteur Bourrel qui lui colle à la peau comme la tunique de Nessus. Le feuilleton ou la « série » sont, pour le comédien, un cadeau empoisonné. Jean-Louis Barrault raconte que, se promenant sur une plage au lendemain d'un récital poétique à la télévision, il croise un enfant qui s'écrie, l'index pointé sur lui : « Tiens, voilà « Liberté » d'Eluard. »

Huit jours plus tard, l'association d'idées ne se serait plus faite aussi impérieusement. Mais la répétition quotidienne ou hebdomadaire d'images où tel comédien tient tel rôle a bien des chances de pétrifier pour longtemps Pierre Vernier dans la pose de Rocambole ou Janine Villa dans celle de Janique-Aimée. Dans cette pose bien définie, le téléspectateur supporte aisément la présence répétée du comédien, s'y habitue, la réclame même. Mais qu'un acteur soit vu deux fois à quelques jours d'intervalle dans deux rôles disparates, et les protestations s'élèveront aussitôt.

Nous avons eu un exemple assez récent de cette curieuse allergie. Le 22 juin dernier, Marc Cassot était, pour *La Caméra explore le temps*, l'avocat Ledru, martyr de la bonne foi et de l'honnêteté morale. Deux jours plus tard, il jouait, dans un film tourné pour la télévision privée (*Les Séquelles*, de la série *Histoire d'hommes*) le rôle d'un combattant de la dernière guerre, assez lâche devant ses responsabilités. On trouve des traces du malaise causé par cette « déchéance » jusque dans la chronique de télévision du « Figaro ». Notre confrère André Brincourt écrit :

« Il existait une règle à laquelle la direction (de la Télévision) ne dérogeait pas sans raisons majeures : épargner à un comédien d'interpréter des rôles trop différents dans des périodes trop rapprochées. »

Ainsi les réactions d'un téléspectateur, fut-il critique, vont rejoindre celle des enfants du paradis conspuant le traître.

« Je tremble, écrit encore André Brincourt, à l'idée que si la Direction des Programmes avait voulu se donner raison à elle-même au sujet de *La Caméra explore le temps*, elle aurait pu diffuser celle-ci après et non avant *Histoires d'hommes* : le personnage de Ledru eût perdu l'essentiel : nous aurions cessé d'y croire. »

Il est bien certain que M. Brincourt, ou n'importe lequel d'entre nous, aurait parfaitement supporté d'aller voir le même comédien dans deux rôles différents à peu de jours d'intervalle au cinéma ou au théâtre. En dépit de la rigueur des limites où l'on se plaît trop souvent à enfermer un acteur à la scène ou à l'écran, du moins lui laisse-t-on une certaine marge en ce qui concerne la moralité de son personnage !

Comment se fait-il que le téléspectateur à la fois « y croie » si fort et se désenchante si facilement? Qu'il soit tout ensemble si bon et si mauvais public?

La saturation dont il est la victime consentante le rend, sans doute, capricieux, mais ne suffit pas à expliquer ses délicatesses. Plus probablement se révolte-t-il inconsciemment de ne pouvoir faire un choix. Ou bien, s'il fait un choix entre la première et la seconde chaîne, il se sent frustré *de ce qu'il n'aura pas vu* et qu'il n'aura pas la possibilité (comme il l'aurait au théâtre ou au cinéma) de voir en une autre occasion. Qu'on lui envoie des images chez lui lui apparaît peut-être moins comme un service (dans le sens où l'on dit qu'on lui fait le « service » du gaz ou de l'électricité) que comme un viol. Et, en tout cas, une fois le viol admis, l'image devient sa propriété, sa chose. Il veut bien aller voir, le jeudi *Aimez-vous Brahms ?* avec Anthony Perkins et, le vendredi, *Le Procès*, toujours avec Anthony Perkins. Il le veut bien parce qu'il aura choisi de le faire, parce que, par définition, ce que l'on fait soi-même est bien fait, et que l'on peut donner à ses propres actes les mobiles les plus flatteurs, et parce que l'exercice de la volonté se confond avec la notion de liberté. Il ne veut pas qu'on lui impose Perkins deux fois de suite dans sa salle de séjour. Il a cent raisons de vouloir dominer la télévision. La télévision est chez lui, c'est son invitée et l'invité, aujourd'hui, n'est plus l'hôte sacré, au contraire, il n'a qu'à bien se tenir *puisqu'il est chez vous.* Et puis, aussi, l'écran est petit. Le téléspectateur se sent supérieur à l'image, même quand il se laisse fasciner par elle. C'est peut-être d'ailleurs cette faible dimension qui lui fait supporter qu'on vienne *chez lui* brûler des bonzes, descendre des avions, exécuter des condamnés, opérer à cœur ouvert. Petits, les cadavres n'ont pas plus de poids que des poupées. La télévision, ce n'est pas la fenêtre ouverte sur le monde, mais sur une réduction du monde, heureusement. Sur une réduction, aussi, de la représentation dramatique. Le comédien a fort à faire pour se défendre, à la télévision, surtout en tant que monstre sacré. Il y a en lui une trop grande disponibilité, au sens gidien du terme. Il s'enveloppe à volonté de tel ou tel personnage et pour en imposer, c'est d'une enveloppe plus grande que lui qu'il aurait besoin, ou du moins permanente. Les cothurnes, les masques, le rehaussement de la scène : autant de tentatives pour donner au comédien des dimensions surhumaines. Le cinéma n'a fait que renchérir sur cette tendance : ou l'homme y est grand, démesuré, ou il baigne dans un espace immense.

Pour la première fois dans l'histoire du spectacle, la télévision réduit l'acteur. Seul le détail peut encore y être grand, seule la voix y conserve son volume naturel d'où l'extrême importance du texte et du son. D'où l'échec de toute transplantation trop littérale des autres formes de spectacle : théâtre, ballet, music-hall. D'où la réussite de formules comme celle d'Averty, qui cherche des équivalences dans des moyens d'expression dont le format se rapproche du format de la télévision : le journal, le magazine, le livre illustré.

Où est la place du comédien, entre ces deux pôles de l'expression télévisée : le réel (modèle réduit) et la fiction, mais une fiction que ses faibles dimensions dédramatisent? Elle serait assez précaire si la télévision était muette. Le visage de n'importe qui de *jamais vu* ferait aussi bien l'affaire, et les acteurs seraient aussi menacés par la télévision qu'ils le furent par le néo-réalisme italien, Robert Bresson ou le cinéma-vérité. Mais la télévision n'est que rarement muette et les maladresses de diction y prennent une importance considérable, la voix seule demeurant à l'échelle humaine. D'où la primauté, au petit écran, du comédien qui sait dire un texte. Le texte reprend à la télévision l'importance qu'il a au théâtre, même quand il est plus rare. Une phrase, un mot mal dits suffisent à rompre le charme. La voix, l'accent, le rythme verbal, sont les meilleures armes (avec l'avarice de sa propre présence) du comédien de télévision. Elles lui permettront seules de lutter avec Raymond Oliver, Jean-Pierre Chabrol ou Léon Zitrone, qui ont l'avantage de n'apparaître que dans leur propre rôle.

Marie-Louise HAUMONT.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

12 films français

Bestiaire d'amour, film en couleur de Gérard Calderon, d'après l'œuvre de Jean Rostand. — Ce serait un docucu comme un autre — plutôt plus long — si un commentaire de Poirot-Delpech ne le faisait sombrer dans un stupide anthropomorphisme (à l'égard des animaux) et s'il ne devenait, à l'occasion d'un intermède Rostand, carrément odieux. Mais, en raison même de son caractère relativement léché et absolument falsifié, il complétait à merveille le programme Braunberger-Reichenbach que nous proposait « le Panthéon ». — J.B.

Les Bons Vivants, film à sketches : *Les Bons Vivants*, sketche de Georges Lautner, avec Louis de Funès, Mireille Darc, Jean Richard, Bernadette Lafont ; *La Fermeture* et *Le Procès*, sketches de Gilles Grangier, avec Bernard Blier, Frank Villard, Yori Bertin, Darry Cowl, Andréa Parisy. — Les deux premiers sketches, *La Fermeture* et *Le Procès*, œuvres de Grangier et Simonin, ne valent pas un clou. Vulgarité de l'intention (les émois d'un patron de bordel, en 1947, lors de la fermeture des maisons de tolérance, d'une part, et l'attachement sentimental d'une putain arrivée pour la lanterne offerte jadis par ledit patron, d'autre part), nullité du texte. Le troisième, tiré de Reboux et Muller, pastiche certains contes libertins. Il démontre comment un honnête homme installe chez lui, à son insu, le lieu interdit. Ce paradoxe, pour être soutenu, exigeait des doigts de fée. Audiard et Lautner tripotent leur bétail comme des maquignons à la foire. — M.M.

La Cage de verre. — Voir dans notre n° 166-7 « Contingent 65 I A » (Moullet), dans ce numéro, Petit Journal, l'entretien avec Philippe Arthuys et Jean-Louis Lévi-Alvarès, et critique dans ce numéro, page 120.

Compartiment tueurs, film de Costa-Gavras, avec Simone Signoret, Yves Montand, Pierre Mondy, Catherine Allégret, Jacques Perrin, Michel Piccoli, Jean-Louis Trintignant, Charles Denner, Claude Mann, Nadine Alari, Georges Géret, Claude Dauphin, Daniel Célin, Marcel Bozzufi, Tania Lopert, Bernadette Laffont, Françoise Arnoul. — Voir, dans notre n° 168, « Cannes » (Moullet) et, dans ce numéro, Petit Journal (Ollier). — Très vite on reconnaît dans cette première œuvre le film de quelqu'un qui a beaucoup réfléchi sur le cinéma. Dès la première séquence le métier s'affirme, aussi vainement que sûrement. Si la technique trahit les longues années d'assistanat, les références, elles, trahissent le cinéphile. Mais la réflexion de Gavras se place sur d'autres terrains encore, moins cultivés ceux-là, au premier chef celui de la conciliation de l'art et du commerce. Gavras procède à l'inverse d'un Chabrol, par exemple. Puisque ce qui marche, c'est le scénario, il y aura une histoire agencée à faire rougir les vieux de la 4°, il y aura un Dialogue : du sous Jardin. Et les personnages ? On ne peut pas tout avoir : à grand acteur, d'ailleurs, point besoin de personnage ! — J.E.

La Douceur du village, film en couleur de François Reichenbach, avec des acteurs non professionnels (50 mn). — Voir, dans notre n° 156, « Cannes » (Moullet). — Si l'instituteur du petit village de Loué dans la Sarthe (sur lequel le film est centré) est bien sympathique, Reichenbach, lui, n'a rien perdu de ses défauts habituels. Le Parisien à la campagne, voilà une attitude possible, et l'on voit mal pourquoi Reichenbach la refuse puisqu'elle est la sienne malgré tout. Il s'interdit ainsi toute authenticité. Il n'est que l'Yvon du cinéma là où il faudrait Renoir ou Rouquier ; où il faudrait surtout éviter d'imposer au gré de l'humeur du moment des significations pour le moins discutables et souvent orientées aux dépens des protagonistes et à la gloire de notre si belle patrie. — J.B.

Fifi la plume, film d'Albert Lamorisse, avec Philippe Avron, Mireille Nègre, Henri Lambert, Raoul Delfosse, Martine Sarcey, Michel de Ré, Paule Noelle, Michel Nastory, Raymond Vattier. — Voir, dans notre n° 168, « Cannes » (Moullet). — Ecrasé par les ricanements de la critique, Lamorisse a laissé des plumes dans la bataille. Il avait pourtant prévenu la réaction, en se bardant de plaisanteries qui annonçaient la « distance » prise par l'auteur. Cela n'a pas suffi, et on l'accuse d'avoir fait la bête en faisant l'ange. Il est tout de même dommage que le seul cinéaste français capable d'aimer les mythologies païennes (Fifi vole plus près de l'Olympe que du Saint-Esprit chrétien, et pensez à l'ange sur le cheval blanc) soit aussi le cinéaste le plus dépourvu de sens poétique véritable. — M.M.

Le Gendarme à New York, film en scope et en couleur de Jean Girault, avec Louis de Funès, Geneviève Grad, Michel Grad, Michel Galabru, Jean Lefèvre, Christian Marin, Grosso et Modo. — La France est décidément la patrie de toutes les libertés, puisqu'on y tolère non seulement que les gendarmes soient sans équivoque ridiculisés, montrés comme de dangereux débiles mentaux et dénoncés comme imposteurs, mais qu'encore l'on se glorifie du succès que remporte pareille entreprise dont le moins qu'on puisse dire et qu'elle « nuit au moral des armées »... Par ailleurs, il est triste de voir le très drôle de Funès, bien que catapulté dans un univers mécanisé des plus propres aux gags, rester sans emploi, se rouler les pouces et attendre que les idées viennent à Jean Girault. Le pire n'est donc pas de faire un mauvais film, putain et bête, mais de gâcher le talent du — l'aura-t-on assez dit — seul acteur comique français qui n'ait pas encore trop de plomb dans l'aile. — J.-L. C.

Pierrot le fou. — Voir, dans notre n° 169, Petit Journal ; dans notre n° 171, « Pierrot mon ami » (Godard), « entretien avec J.-L. Godard », « Fable sur Pierrot » (Fieschi-Téchiné), et critique dans notre prochain numéro.

Le Tigre se parfume à la dynamite. — Voir, critique, dans ce numéro, page 119.

Train d'enfer, film en scope et en couleur de Gilles Grangier, avec Jean Marais, Marisa Mell, Howard Vernon. — Le chantre de la Gafer se mesure à la grande aventure avec Marais, l'Espagne, le Scope et la couleur. Grangier n'est pas de ces petits esthètes préoccupés seulement de beaux et bons cadrages : c'est donc une fois de plus par la hauteur de son verbe qu'il nous séduit. Ecoutez le grand peintre, à son vernissage, devant une toile où l'assistant vient de renverser précipitamment trois pots de ripolin : « C'est une forme de délire conscient et objectif sur le parathème de l'éclatement des volumes. » C'est aussi une définition du film. — J.-A. F.

Trois chambres à Manhattan, film de Marcel Carné, avec Annie Girardot, Maurice Ronet, Roland Lesaffre, O.E. Hasse, Gabriele Ferzetti, Geneviève Page. — Voir, dans notre n° 171, « Venise » (Fieschi-Téchiné). — C'est trop peu de dire que Marcel Carné est le cinéaste le plus terne, triste, ennuyeux et sans imagination, sans envergure, sans élan, sans âme en un mot, trop peu, parce qu'il se prend de surcroît pour un martyr jeté aux jeunes lions, pour le parangon des cinéastes de qualité, le phénix de notre cinéma. *Trois chambres à Manhattan* corrige sévèrement cette ambition tardive. Là, entre

deux décors scrupuleusement sordides, et même léchés dans leur crasse, entre deux verres d'alcool et deux bols de poésie aussi artificiels l'un que l'autre, le malheureux Ronet tout droit sorti du *Feu follet* cherche une raison de vivre un rôle qu'il ne peut même pas jouer parce que rien ne le pousse à y croire et surtout pas le jeu parfait et parfaitement faux et déplacé d'Annie Girardot, femme de tête qui tient son cœur entre ses dents, et sait hélas trop bien contrôler tout d'elle et jusqu'à ses faiblesses, qui joue sur la corde raide comme s'il y avait sous ses pas au lieu de lieux communs abîme, qui tient le moindre de ses laisser-aller à bout de bras, gardant la pose. Quant à Roland Lesaffre... Mieux vaut passer l'éponge sur la sécheresse embuée de Marcel Carné. — J.-L. C.

Un milliard dans un billard, film en couleur de Nicolas Gessner, avec Jean Seberg, Claude Rich, Pierre Vernier, Elsa Martinelli, Henri Virlojeux, Annette Poivre, Daniel Ceccaldi. — Encore un débutant perclus de rhumatismes qui n'a rien de plus pressé que d'apporter sa petite contribution foireuse au Système : c'est laid, c'est con, c'est pénible. Les couleurs sont celles des publicités Kréma, à l'entracte. Jean Seberg et Elsa Martinelli sont platement galvaudées. Quant à Claude Rich, innommable de veulerie cabotine, il est impossible, même aux plus aguerris, de le supporter plus d'une demi-heure : nous ne savons donc pas comment le film se termine (mais on le devine). — J.-A. F.

6 films italiens

Il duco nero (*César Borgia*), film en scope et en couleur de Pine Mercanti, avec Cameron Mitchell, Conrado Sanmartin, Grazia Maria Spina, Franco Fantasia, Gloria Milland. — L'entreprise veut démontrer que ce César, bien que Borgia, n'en est pas moins sympathique. Elle y réussit pleinement, nous montrant que ce guerrier cruel a le cœur très tendre et qu'il sait bien pardonner à ses ennemies... quand elles sont jolies. Les plus belles armes des conspirateurs (les femmes) n'ont pas l'effet escompté contre ce dictateur... des cœurs. — J.-P. B.

La rivincita di Ivanhoe (*La Revanche d'Ivanhoé*), film en scope et en couleur de Amerigo Anton, avec Clyde Rogers, Gilda Lousek, Andrea Aureli, Duilio Marzio, Furio Meniconi, Glauco Onerato. — Guillaume d'Ivanhoé, en 1199, tue son rival Bertrand de Hasting et met ainsi fin à l'oppression de cette cruelle et fière famille. Il ne fait pas cela pour libérer le peuple maltraité, mais pour conquérir le cœur d'une belle. Il y réussira. Ce qui veut dire que cette histoire de cœur est une affaire privée ne nous regardant pas. On peut dire aussi que c'est un film existentiel, en ce qu'une histoire d'amour peut changer l'histoire tout court. J.-P. B.

Scandali nudi (*La Violence du désir*), film en couleur de E. Di Gianni, avec Fernando Rego, Genny Levis, Mario Ravas, Leonor Vivaldi, M. Carotenuto, G. Agus, T. Ucci, et des attractions de cabarets. — L'extrême originalité du titre ne peut qu'annoncer une production d'un intérêt rare. Effectivement, le fruit tient bien les promesses de la fleur : l'exquise délicatesse des coloris, l'ingéniosité du scénario, la *rigueur* du montage aboutissent à une mise en scène d'une précision *chirurgicale*. Et quels acteurs! Quelles actrices ! Quels décors ! Bref, un film *humain* tout à la fois beau et important. — M. Ps.

I tre sergenti del Bengala (*Les Trois sergents de Fort Madras*), film en scope et en couleur de Solly V. Bianco (Humphrey Humbert), avec Richard Harrison, Wandisa Guida, Hugo Arden, Nick Anderson, Andrea Bosic, Luz Marquez, Aldo Sambrell, Marco Tulli. — Trois sergents d'origines diverses mais bannis de la société et de l'armée (à cause de bricoles) retrouveront l'honneur et leur rang en massacrant glorieusement, au cours d'une mission périlleuse, une bande d'Indiens pouilleux et traîtres, comme sont tous les Indiens d'ailleurs. Telle est la morale (et l'histoire) de cette œuvre. On s'étonne seulement que les Italiens aillent chercher ce sujet dans l'Empire britannique alors qu'ils en ont de semblables (et peut-être meilleurs) dans l'histoire de leurs propres colonies (Ethiopie par exemple). Nous avons aussi les nôtres, qui ne sont pas si anciens d'ailleurs. Noter la musique de Giovani Fusco. — J.-P. B.

I tre volti della paura (*Les Trois visages de la peur*), film en scope et en couleur de Mario Bava, avec Boris Karloff, Michèle Mercier, Jacqueline Pierreux. — Tchekov, Tolstoï et Maupassant viennent au secours de l'inspiration défaillante de Bava. La première histoire : *Le Téléphone*, jouée de manière exécrable par Michèle Mercier, est un travail de décorateur pour les Galeries Barbès. Aucune magie ni terreur criminelle. La seconde massacre allègrement *Les Wourdalaks* de Tolstoï, l'une des plus extraordinaires histoires de Vampires jamais écrites. Bava est insensible à la subtilité toute freudienne du thème (le vampire ne tue que ceux qu'il aime : par conséquent, une famille entière se vampirise mutuellement, à la suite du père terrible et castrateur). Du coloriage de peplum. La troisième histoire : *La Goutte d'eau*, avec une minutie beckerienne et dans un magnifique décor wellesien, surprend par la soudaine intelligence de la direction d'actrice et la justesse des effets. Ce n'est pas indigne du meilleur Aldrich. Bava démontre ici qu'il n'est pas incapable d'atteindre à un certain réalisme dans l'effroi. S'il n'a que l'intelligence de l'épiderme, du moins devrait-il savoir toujours montrer le meilleur de la surface des choses. — M. M.

La vendetta dei gladiatori (*La Vengeance des gladiateurs*), film en scope et en couleur de Luigi Capuano, avec Mickey Hargitay, Jose Greci, Livio Lorenzon, Andrea Checchi. — Jeune et beau général, amour et guerre donc ; vieux et ridicule Valentinien qui tire sa flemme dans une Rome voluptueuse. Mais à l'approche de Noël, mieux vaut ne pas imposer ces frelatés délices de Capoue à nos enfants. — A. J.

5 films américains

Bounty Killer (*Chasseur de primes*), film pour écran large et en couleur de Spencer G. Bennet, avec Dan Duryea, Rod Cameron, Audrey Dalton, Richard Arlen, Buster Crable. — Un honnête et inoffensif puritain victime de violence se fait tueur de tueurs pour purger le pays de ses brigands, puis pour toucher les primes, enfin tout simplement pour tuer. Il est abattu par un jeune « chasseur de primes ». Une réalisation timide et dénuée de talent ruine à peu près complètement l'intéressante simplicité du scénario. Un affreux décor de montagnes bleues et roses polarise toutes les scènes d'extérieur dialoguées, sans aucun souci des trajectoires et parcours réels, ce qui aurait pu, poussé à l'extrême, se révéler cocasse. Ce n'est ici que platement insupportable. — C. O.

The Greatest Story Ever Told (*La Plus grande histoire jamais contée*), film en 70 mm et en couleur de George Stevens, avec Charlton Heston, Max von Sydow, John Crawford, Dorothy McGuire, Robert Loggia, Joanna Dunham, Carroll Baker, John Wayne, Jose Ferrer, John Considine, Sidney Poitier, Robert Blake, Janet Margolin, Van Heflin, Sal Mineo, Cyril Delevanti. — Oui, une heure ou plus de délire sublime en plein désert du Colorado, des travellings en avion sur les canyons, le Christ vu à vol d'oiseau, la montagne rocheuse où gît le Diable benoît, jovial, bon vivant, des surimpressions pâlissantes, la transparence des petits matins sur les cartes postales jamais vues de l'innocence, bref, non pas tout ce que l'Evangile évoque mais tout ce qui évoque l'Evangile. De somptueuses et naïves *quadrichromies*, véritables *tableaux vivants*, images où souffle l'esprit : l'accueil des disciples chez Lazare, puis sa résurrection ; mais aussi, très vite, cette vision onirique de la vie du Christ considérée comme une chevauchée fantastique que tourne à l'imagerie même pas pieuse : dès qu'il s'agit de vraiment jouer le jeu de la passion, George Stevens se réfugie derrière l'appareil pesant des clichés et renonce à tout sauf la seule joliesse des costumes. — J.-L. C.

The Guns of August (*Août* 14), film de montage de Nathan Kroll. — Montage indifférent et banal de documents « inédits » peut-être, puisqu'on nous l'annonce, mais parce que mis à l'index par les cinéastes ayant précédemment traité le même sujet. Un film inutile donc puisque l'on peut revoir le beau 14-18 d'Aurel. — A. J.

I Saw What You Did (*Tuer n'est pas jouer*), film de William Castle, avec Joan Crawford, John Ireland, Leif Erickson, Pat Breslin, Andi Garrett, Sharyl Locke, Sarah Lane, John Archer, Joyce Meadows, Douglas Evans, Barbara Wilkins. — Le point de départ est séduisant : trois gamines s'amusent à téléphoner à des personnes prises au hasard dans l'annuaire en leur disant : « J'ai vu ce que vous avez fait et je sais qui vous êtes », et l'un de leurs correspondants se trouve être un homme qui vient de tuer sa femme. Mais pour qui connaît la carrière de Castle, le traitement ne peut guère faire illusion. Notons cependant qu'il délaisse pour une fois les masques en caoutchouc et autres accessoires pour la terreur nocturne et une référence-plagiat à *Psycho* (le meurtre de Janet Leigh). — P. B.

Mirage (*Mirage*), film de Edward Dmytryk, avec Gregory Peck, Diane Baker, Walter Matthau, Kevin McCarthy, Jack Weston, George Kennedy, Robert Harris, Anne Seymour, Neil Fitzgerald, Walter Abel. — Dmytryk pataugeant dans la subtilité psychologique remplace, pour se mettre au goût du jour, les flash-backs d'antan par des « images mentales » bien senties. Le sujet est faussement accrocheur, et l'on imagine notre homme se demandant avec anxiété : « Diable, comment Hitchcock saurait-il cela ? ». Question idiote, il va sans dire, surtout si l'on y répond en alignant quelques effets froidement piqués au maître et totalement inefficaces hors du contexte initial. Peck et Diane Baker, inexistants. Matthau fait son numéro. — J.-A. F.

1 film anglais

The Secret of Blood Island (*Le Secret de l'Ile sanglante*), film de Quentin Lawrence, avec Jack Hedley, Barbara Shelley, Patrick Wymark. — L'Angleterre ne fournit pas uniquement des agents secrets mais aussi un contingent, assez réduit, il est vrai, au cinéma, d'agentes secrètes. Celle dont il s'agit ici a été envoyée en mission dans une Malaisie en guerre. Mais notre espionne est anglaise, à l'aise donc partout : mission accomplie. — M. Ps.

1 film espagnol

Aventuras del Oeste (*Sept heures de feu*, ou *Les Dernières Aventures de Buffalo Bill*), film en scope et en couleur de Joaquim R. Marchent, avec Clyde Rogers, Adrien Hoven, Gloria Milland, Elga Sonnerseld. — Les héros de peplums sont-ils fatigués ? Sous la direction de l'Espagnol Marchent, l'Italien Clyde Rogers passe en Angleterre (*La Revanche d'Ivanhoé*), puis en Amérique pour interpréter Bill-aux-Buffles. Il rencontre là les traditionnels Wild Bill Hickok et sa femme Calamity Jane. Les lecteurs intéressés par cette héroïne la retrouveront en compagnie de Lucky Luke dont les dernières aventures sont contées par Morris et Goscinny dans « Spirou » depuis le 28 octobre (n° 1 437). Libre de toute publicité. — J.-P. B.

1 film indien

Mother India (*Les Bracelets d'or*), film de Mehboob, avec Jaj Kumar, Nargis, 1958. — Voir dans notre n° 110, « Cinéma indien » (Sarkar). — Le cinéma indien doit beaucoup de son succès à Mehboob dont le *Mangala, fille des Indes* fit le tour du monde et rapporta des fortunes spécialement dans les pays arabes (Egypte, Maroc) et d'Afrique. *Les Bracelets d'or* représente un peu l'archétype de ce cinéma : par sa longueur (le film est très coupé ici), son mode de récit, procédant par actes séparés de danses ou de chants, son scénario mélodramatique, sa lenteur enfin. La poésie et l'humanisme de Satyajit Ray font, parfois, avec tout cela, des chefs-d'œuvre. L'application naïve (?) de Mehboob fait croire au sadisme le plus forcené tant celui-ci prend à cœur d'abattre sur cette pauvre femme, une à une, toutes les catastrophes de la terre. — J.-P. B.

1 film japonais

Kwaïdan (*Kwaïdan*), film en scope et en couleur de Masaki Kobayashi, avec Keiko Kishi, Rentano Mikuni, Michiyo Aratama, Tatsuya Nakadai, Katsuo Nakamura, Takashi Shimura, Tasuro Tamba. — Pour les trois récits qui sont diffusés dans le commerce, voir la note de Fieschi dans les *Cahiers* 168, page 67. Le quatrième sketche racontait l'histoire de la Femme des Neiges (plus scandinave que nippone, semble-t-il). Un jeune bûcheron s'égare dans la forêt, pénétrant sans le savoir dans le royaume de la Femme des Neiges, qui transforme en glaçons tous les hommes venus à sa portée. Elle épargne le bûcheron, parce qu'il est jeune et beau, mais elle lui fait jurer de ne raconter à personne son aventure. Sinon, il mourra. Revenu dans son village, le garçon rencontre une belle inconnue, qu'il épouse bientôt. Les années passent. Des enfants naissent, grandissent, et la femme reste toujours belle. Un jour, n'y tenant plus, le bûcheron raconte à son épouse l'histoire de la Femme des Neiges. Celle-ci lui fait grâce pour la seconde fois, mais elle disparaît. De son idylle merveilleuse et surnaturelle, le bûcheron ne conservera qu'une misérable paire de sandales. L'académisme règne ici comme dans les autres sketches, mais le début est splendide, surtout grâce à d'admirables décors de studio (un œil géant, ouvert comme un tunnel de lumière sur la forêt bleu-argent où cheminent les bûcherons...). Le traitement est plus médiocre vers la fin, dont toute magie est absente. — M. M.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Jean Eustache, Jean-André Fieschi, Albert Juross, Michel Mardore, Claude Ollier et Michel Pétris.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : N° 6, **2 F** - N°s 7 à 89, **2,50 F** - N°s 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 10, 11, 18 à 28, 30 à 39, 45, 46, 48, 54, 56, 61 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87, 89 à 91, 93, 97, 99, 103, 104, 150-151. **Tables des matières :** N°s 1 à 50, **épuisée ;** N°s 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

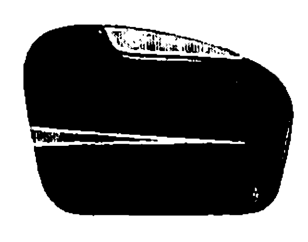
Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., Paris - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

ULTRA PLAT

1er OSCAR INDUSTRIE-MODE MASCULINE DECERNE PAR P. CARDIN ET R. LŒWY

NOUVEAU PRINCIPE D'ÉLÉGANCE
NOUVEAU BRIQUET A GAZ DE

SILVER MATCH



DE 39,60 F. A 197 F

